LUCIAN GRIGORESCU — Răsărit de soare — *ulei* — 0,80×1,115 m

ARTA PLASTICA

ANUL 3 Nr. 1–1956

CUPRINSUL

În pragul unei etape noi	DORIO LAZĂR	1
Expoziția Interregională din București 1955		
Pictura	A. ANASTASIU	5
Sculptura	MIRCEA POPESCU	16
Grafica	VASILE KAZAR	28
Expoziția regională de la Timișoara	MIHAI DANU	37
Ion Georgescu — *la 100 de ani de la nașterea sa*	Acad. prof. G. OPRESCU	44
Expoziția de artă franceză	PETRU COMARNESCU	51
Gravura chineză în lemn	ELEONORA COSTESCU	59
Cărți de artă «Th. Aman» de Radu Bogdan (ESPLA)	GH ȘARU	63
Cronica		64

Redactor șef: *DORIO LAZĂR*; Colegiul redacțional: *CORNELIU BABA, TITINA CĂLUGĂRU, CIK DAMADIAN, MIHAI DANU, MIRCEA DEAC, ION IRIMESCU, M.H. HAXY, JULES PERAHIM, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU*; Macheta artistică: *ANDREI CRISTEA*

Redacția revistei, București, Cal. Victoriei nr. 155, Telefon: 3.75.61

Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă nr. 133—135, București
Policromii: Imprimeria de Timbre, Str. Fabrica de Chibrituri nr. 28, București
Fotografii: « Decorativa » și Nic. Ionescu

PREȚUL 12 Lei

ARTA PLASTICA

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN R. P. R. ŞI A MINISTERULUI CULTURII

1 — 1956

Uniunea Artiştilor Plastici din R.P.R. * Serviciul de Documentare

ÎN PRAGUL UNEI ETAPE NOI

Cel de al II-lea congres al partidului nostru a acordat un loc însemnat problemelor artei şi culturii, le-a analizat cu acea profunzime a gîndirii ce izvorăşte din cunoaşterea legilor obiective ale artei şi a rolului ei specific, activ, în construcţia noii societăţi. Cuvintele de laudă ca şi cele de critică, aprecierile fără echivoc ale celor mai caracteristice şi actuale fenomene de artă din ţara noastră, formulările laconice şi sintetice cu privire la problemele de bază şi la sarcinile întregului front al creaţiei, cuprinse în raportul de activitate al Comitetului Central, prezentat de tovarăşul Gheorghe Gheorghiu-Dej, precum şi în cuvîntările unor delegaţi, constituie un material dens, extrem de bogat în implicaţii şi concluzii, un nou ajutor de nepreţuit dat creatorilor şi pe care va trebui să-l adîncim tot mai mult.

Este firesc ca fiecare artist, citind şi studiind acest material, să parcurgă în gînd etapele ultimilor ani şi să tragă concluzii pentru propriul lui domeniu de activitate în lumina acestor documente, de o atît de mare însemnătate principială.

În acest sens, şi paralel cu analiza mai amănunţită a expoziţiilor interregionale, pe care revista noastră o prezintă în cadrul unor articole separate, ne propunem să facem aci unele însemnări pe marginea unor probleme actuale mai generale ale artei noastre plastice.

Este indiscutabil, pentru privitorul obiectiv, că aspectul de ansamblu al plasticii romîneşti contemporane este radical deosebit de tabloul artei burgheze de dinaintea celui de al doilea război mondial. Amploarea expoziţiilor actuale, importanţa socială, naţională, a multor teme, atacarea curajoasă a marilor compoziţii figurative, alături de continua dezvoltare a unor genuri cu mai vaste tradiţii în arta noastră clasică, cum ar fi portretul sau peisajul, nu suferă pur şi simplu comparaţie cu situaţia din trecut, ci ne vorbesc despre renaşterea — şi în anumite genuri despre naşterea — unei arte cu un caracter vădit popular, atît prin conţinut cît şi prin formă. Înţelege oricine că o asemenea transformare radicală, într-un răstimp atît de scurt, nu s-ar fi putut înfăptui decît în condiţiile unei societăţi în care artiştilor le sînt deschise drumurile către cele mai îndrăzneţe proiecte, în care statul şi marele public nu numai că nu-i privesc cu indiferenţă pe artişti, ci îi stimulează pe toate căile. Şi încă un element: *o asemenea transformare radicală n-ar fi fost posibilă, fără ca înşişi creatorii să simtă că acesta este făgaşul firesc al artei lor*, că, ei de-abia acum se pot realiza pe deplin ca artişti. Cu toate că, dacă stai de vorbă cu fiecare artist în parte, sau dacă-i priveşti lucrările, vei putea constata că în detalii, în nuanţe, în preferinţa pentru cutare sau cutare aspect al vieţii sau în receptivitatea pur subiectivă pentru o anumită viziune plastică sau coloristică există deosebiri considerabile — şi acest lucru e pe deplin firesc — în mare, adică în ceea ce priveşte orientarea spre viaţă şi tendinţa de a cultiva un limbaj plastic realist, există o unitate de vederi la covîrşitoarea majoritate a creatorilor din toate generaţiile. Acesta este tonul general al artei noastre de astăzi.

Şi totuşi, pe această largă platformă realistă, structural deosebită de cea pe care se situa majoritatea artiştilor înainte de război, nu toţi creatorii se află pe poziţiile cele mai avansate din punct de vedere ideologic, nu toţi îşi dau contribuţia pe măsura posibilităţilor lor la făurirea unei arte cu un vădit caracter socialist. Vrem să spunem că, dacă în linii mari arta actuală e *nouă* faţă de trecutul formalist, ea nu este încă *destul de nouă* în raport cu sarcinile ei specifice istorice.

Alături de numeroase opere îndrăzneţe, inspirate de faptele şi oamenii zilelor noastre, mai există încă destule, prea multe lucrări, chiar în actualele expoziţii interregionale, care se complac într-un mediu înafara istoriei concrete şi a vieţii ce pulsează năvalnic în jur. Oare autorii unor asemenea opere lipsite de spiritul atît de interesant al contemporaneităţii să fie condamnaţi a lîncezi permanent într-o asemenea atmosferă? Oare este vorba aci numai de artişti lipsiţi de talent, care nu pot obiectiv da mai mult? Situaţia este departe de a fi aceasta. Printre aceşti artişti există forţe creatoare reale, puternice, cinstite, care n-au izbutit încă singure sau n-au fost încă atrase, ajutate îndeajuns, pentru a se apropia de spiritul artei noi. Dovada capacităţii lor artistice latente este vizibilă pentru un specialist chiar din lucrările lor actuale. Ei nu dau încă ce ar putea da, ezită încă să-şi încerce forţele în lucrări semnificative pentru epoca noastră, fie pentru că n-au avut încă

revelaţia frumuseţii epocii noastre în care se făureşte prin luptă un om nou, constructor al unei lumi libere şi fericite, fie din teama individualistă de a porni pe un drum pe care îl bănuiesc plin de greutăţi şi pe care nu sînt siguri că vor putea atinge aceeaşi *calitate* profesională ca în micile naturi moarte sau în portretele alese pe considerente pitoreşti, executate în singurătatea şi liniştea atelierului.

Această ultimă atitudine a fost favorizată la noi în anii din urmă de o anumită răstălmăcire şi agitaţie demagogică făcută în jurul problemei « calităţii plastice ».

Nimic mai firesc decît dorinţa fierbinte a tuturor artiştilor de talent şi care simt răspunderea pe care o au faţă de artă şi de popor, de a-şi ridica necontenit pregătirea profesională, de a da opere de o cît mai înaltă calitate artistică, răspunzînd în acest fel exigenţei noului public, setos de frumos, care — aşa cum se arată în raportul Comitetului Central — « cere creatorilor ca operele lor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, aşa cum merită temele mărețe cărora le sînt consacrate. Artei veritabile — se arată mai departe în raport — îi este străin tot ce e searbăd, cenuşiu, simplist, îi sînt străine trivialitatea şi naturalismul ».

Artiştii sînt foarte sensibili la preţuirea calităţii operelor lor şi unii chiar mai sensibili la o laudă a calităţii profesionale decît la o recunoaştere a calităţii gîndirii, a profunzimii de idei a operei lor. Mai sînt artişti care, dacă se simt dureros atinşi cînd le spui că tabloul nu e « bine pictat », rămîn în schimb indiferenţi şi chiar zîmbesc cu « superioritate » cînd li se spune că opera este săracă în idei, sau că tema nu este semnificativă. Acest complex subiectiv este o urmare a nenorocitei experienţe formaliste din trecut, care dădea unora iluzia că se pot face lucrări de valoare şi fără exprimarea unor idei sau sentimente profund umane, sau şi mai rău, *numai* fără exprimarea unor asemenea idei şi sentimente. In numele fugii de aşa-numita « literatură », lipsa de conţinut ajunsese să fie considerată ca un specific al artei plastice.

Mizîndu-se pe sensibilitatea exclusivistă a unor artişti în problema « calităţii », precum şi pe teama lor inhibitivă de a nu se « blama » în încercarea de a ataca o compoziţie tematică, în care este bineînţeles mult mai greu să obţii de la bun început acea perfecţiune formală pe care ţi-o uşurează o temă minoră, s-a încercat a se crea o atmosferă de bagatelizare a conţinutului, de egalizare între temele mărunte de atelier şi temele mari ale vieţii, lăudîndu-se exagerat lucrări fără semnificaţie ideologică, « apolitice », pe considerente de virtuozitate formală şi invers, denigrîndu-se, vînîndu-se greşeli în compoziţii curajoase, ai căror autori nu s-au sfiit să atace acest gen dificil, dar atît de important. În plus, pentru a salva aparenţele, s-a lansat şi lozinca evident falsă după care « tot ce e bine pictat este şi realist socialist ».

Materialele congresului reamintesc, cum nu se poate mai clar, că « duşmanul de clasă, zdrobit în sectoarele hotărîtoare ale economiei, îşi indreaptă tot mai mult eforturile pe tărîmul ideologiei », deci şi pe tărîmul artei, şi că nici vorbă nu poate fi de o cît de mică slăbire a luptei duse de partidul nostru împotriva ideologiei duşmane, necum despre o pretinsă « pauză » în lupta ideologică.

Una dintre cele mai caracteristice forme ale acestor influenţe în domeniul plasticii este tocmai această agitaţie neprincipială, demagogică, în problema calităţii, care nu are nimic comun cu adevărata luptă neîncetată pe care o duce covîrşitoarea majoritate a artiştilor noştri pentru făurirea unităţii superioare între conţinut şi formă, pentru obţinerea unei înalte măiestrii pe măsura temelor mărețe ale vieţii noi.

A avut oare această agitaţie vreo influenţă asupra artei noastre din ultimul timp? Ar fi tot atît de greşit să se considere că ea a izbutit să determine o schimbare esenţială în dezvoltarea artei noastre noi, ca şi să se considere că ea n-ar fi avut nici un fel de influenţă, că ar fi fost o simplă furtună într-un pahar cu apă.

Dacă ne gîndim, de pildă, la Expoziţia interregională din Bucureşti, vom putea constata, printre altele, că temele construcţiei socialismului sînt reflectate în deosebi în operele tinerilor artişti. Este foarte bine că tineretul, generaţia care va susţine mîine întreg greul, se preocupă serios de compoziţie, vrea să-şi ancoreze în realitatea vieţii opera, dar se pune întrebarea, de ce unii artişti maturi, de mare talent, cu o experienţă vastă, posedînd un limbaj realist format, au ocolit sau au atins numai arareori, în ultimii ani, problemele cele mai arzătoare ale vieţii. Oare nu s-ar putea vorbi aci de efectul inhibitiv pe care o asemenea agitaţie neprincipială l-ar fi putut avea asupra unor artişti? În urmă cu cîţiva ani, la începuturile drumului nostru nou, unii dintre aceşti artişti au prezentat în expoziţii primele lor lucrări inspirate de tematica revoluţionară. Poate că la vremea lor aceste opere au fost criticate într-un spirit nu întru totul constructiv, dar credem că sentimentul răspunderii acestor autentici artişti faţă de destinele artei noastre ar fi trebuit să învingă amărăciunea în faţa unei critici care n-a ştiut să vadă mai departe, care n-a ştiut să şi stimuleze. Sîntem convinşi că prezenţa mai masivă în expoziţiile noastre a unor opere curajoase, inspirate din cea mai vie actualitate şi semnate de asemenea artişti, ar putea fi prilej de învăţătură pentru toţi, contribuind în acest fel la un nou avînt al artei realismului socialist.

În lupta împotriva tendinţelor ideologiei burgheze, care vrea să discrediteze metoda realismului socialist în ochii unor artişti, căutînd să « dovedească », printr-o absurdă comparaţie a nivelului calitativ al artei noastre socialiste cu nivelul artei clasice, că vinovată de slăbiciunile existente este metoda realismului socialist, are o mare însemnătate aprecierea justă, dialectică, a etapei prin care trece acum arta noastră, în totalitatea ei.

A compara arta noastră tînără, aflată într-o fază de început, cu arta clasică, care şi-a desăvîrşit timp de decenii şi secole procesul dezvoltării, a aprecia arta noastră nouă neţinînd seama de moştenirea grea a concepţiilor şi practicilor formaliste, de faptul că o nouă concepţie şi o nouă meserie nu se pot însuşi *pe deplin* într-un răstimp atît de scurt, reprezintă o greşeală grosolană, un fel nedialectic de a înţelege dezvoltarea artei. Nimeni nu spune că situaţia actuală este pe deplin satisfăcătoare, însă orice om de bună credinţă va înţelege că lipsurile existente sînt în bună măsură explicabile şi că tendinţa generală este de *a înfrînge* deficienţele, de a tinde spre acel înalt nivel al măiestriei la care au ajuns clasicii.

Metoda realismului socialist nu este un fel de piatră filozofală care transformă în talentat pe cel care n-are talent, după cum ea nu este o reţetă cu ajutorul căreia se pot sări etapele fireşti ale însuşirii prin experienţă individuală şi colectivă a măiestriei.

Multe din compoziţiile noastre tematice expuse în ultimii ani au deficienţe reale: un anumit schematism în compoziţie, o insuficientă autenticitate a înfăţişării fizice şi a structurii psihice a personajelor, lipsa sau slaba reprezentare a temelor mari, fundamentale, printre care şi oglindirea conflictelor vieţii; dar aceste lipsuri nu sînt *implicate* în tendinţa lor socialistă, ci se datoresc în bună măsură faptului că unii artişti nu şi-au făurit încă o concepţie clară şi adîncă despre lume, că ei nu se inspiră nemijlocit din viaţă, nu-şi formează viziunea plastică a imaginii, a subiectului, a eroilor lor, pe baza unor fapte şi caractere trăite şi văzute de ei înşişi, ci mai recurg într-o largă măsură la schemele compoziţionale academice şi la canoanele clasicizante create la timpul lor pentru un cu totul alt conţinut. Putem oare avea pretenţia să trezim o emoţie puternică în privitor, dacă noi înşine n-am încercat această emoţie în faţa unui fapt de viaţă autentic şi semnificativ? Originalitatea şi autenticitatea imaginii, care lipsesc încă dintr-o serie de lucrări bine intenţionate, nu pot fi obţinute fără ca însăşi viaţa, infinit de variată în situaţii şi caractere originale, şi surprinzătoare prin bogăţia ei de particularităţi, să fie izvorul direct al viziunii plastice a artistului. Or, de multe ori, chiar artişti care s-au documentat la faţa locului şi i-au cunoscut şi observat pe muncitorii sau ţăranii pe care vor să-i reprezinte, artişti care sînt deci convinşi de necesitatea de a oglindi viaţa în dinamismul ei, atunci cînd intră în atelier uită acele particularităţi caracteristice, tipologice, de expresie, de atitudine, de mediu şi, punîndu-şi mo-

dele de profesie în poze clasice care li se par mai «tipice», mai «plastice» decît cele din viață, realizează opere schematice care au *temă*, dar n-au *conținut*, și care, din această cauză, sînt departe de a fi convingătoare. Se pierde în acest fel din vedere faptul că imaginea artistică tipică nu poate exista ca atare — oricît de caracteristică ar fi tema — fără o puternică individualizare a situațiilor, atitudinilor și caracterelor. Totodată, acesta ne pare a fi și un aspect însemnat al rezolvării problemei atît de importante a formei naționale, a specificului național, care în mod greșit este redus uneori la costumația națională tradițională (adesea arhaizantă) sau la o psihologie chipurile neinfluențată de spiritul epocii, uitîndu-se că opera de artă contemporană poate respira un parfum autentic național numai atunci cînd artistul sezisează împletirea strînsă, originală, dintre trăsăturile specifice sufletești și tipologice ale poporului cu elementele conștiinței noi moderne, socialiste. Problema constă în a reda specificul național în formele lui de astăzi și nu în forme așa-zise imuabile, eterne.

Judecînd după nivelul profesional a numeroase lucrări prezentate în expozițiile noastre se poate trage concluzia că mulți artiști dispun astăzi într-o măsură apreciabilă de acele însușiri plastice care le-ar putea permite să rezolve cu destulă ușurință problemele dificile ale unui tablou sau ale unei sculpturi tematice complexe. Și totuși nu se poate afirma că acest lucru a dus la un număr destul de mare de lucrări cu adevărat valoroase. Explicația acestei situații nesatisfăcătoare credem că este în primul rînd de domeniul concepției artistice despre lume a creatorului.

Dacă la începutul procesului de dezvoltare a artei noastre noi ne-am mulțumit uneori și cu imagini mai mult sau mai puțin schematice, deoarece important era atunci să luptăm pentru *înrădăcinarea tematicii noi*, astăzi însă, cînd am pășit pe o nouă treaptă, superioară, și punem ca sarcină artei să se dezvolte în adîncime, să dea glas simfoniei cu infinite rezonanțe a vieții, cînd nu ne mai putem, în nici un caz, mulțumi cu imagini *demonstrative* ci aspirăm către imagini *convingătoare*, problema concepției despre lume a artistului capătă o importanță uriașă. În aceste condiții, îi este din ce în ce mai greu unui artist să creeze operele profunde pe care le așteaptă publicul, dacă baza concepției sale despre lume o constituie numai intuiția artistică, simpla atracție spontană, simpatia față de temă, necesară, însă incapabilă să dezvăluie totdeauna esența realității. Exigențele tot mai sporite ale publicului, și nu în mai mică măsură ale artiștilor înșiși față de propria lor operă, necesitatea de a crea imagini tipice impune ca artistul să-și formeze o concepție profund științifică despre lume. Însăși individualizarea, care joacă un rol atît de important în construirea imaginii artistice, nu poate deveni expresia concretă a generalului, a esenței, a adevărului vieții, dacă zugrăvirea sa artistică nu e ghidată de o concepție estetică și filozofică înaintată, capabilă să dea certitudine și perspectivă intuiției artistice. Lipsa unei asemenea concepții clare duce adesea, așa cum ne-o arată practica, la o zugrăvire aproximativă sau doar superficial exactă, însă naturalistă și prin aceasta netipică, dar nu la imagini veridice, definitive, profund omenești, emoționante, purtătoare ale marilor și micilor adevăruri, atît de necesare vieții spirituale a oamenilor.

Este evident că acei artiști care cred cu pasiune în marea misiune educativă a artei și resping gratuitatea «jocului de-a arta», nu pot să nu înțeleagă greutatea enormă a gîndirii și concepției despre lume în desfășurarea procesului de creație. Dacă talentul poate și trebuie să fie cultivat printr-o muncă permanentă și tenace de atelier, atunci și intuiția, atracția spontană a artistului față de tendințele progresiste ale vieții și societății poate și trebuie să fie cultivată prin studiul nu mai puțin tenace și profund al marxism-leninismului pentru a se transforma într-o concepție clară și adîncă despre lume.

Hotărîtor pentru ca acest studiu teoretic să nu ducă — așa cum se mai întîmplă din păcate adeseori — la o simplă acumulare de teze și lozinci abstracte, la formarea unei pseudo-concepții înșelătoare, este ca el să se dezvolte împletit organic cu îmbogățirea neîncetată a propriei experiențe de viață a artistului.

Astăzi, mai mult ca oricînd în trecut, în fața unui număr mare de artiști talentați, care au subapreciat în fapt ajutorul pe care l-ar fi putut da creației lor studiul legilor vieții și ale artei, se pune în mod obiectiv problema de a acoperi această lacună, ca o condiție esențială a ieșirii din fundătura rutinei profesionaliste și a viziunii simpliste și aproximative a vieții.

Necesitatea unei calități plastice superioare o înțeleg și pentru ea luptă mulți, aproape toți artiștii (deși relativ puțini au și ajuns să o realizeze); necesitatea unei concepții avansate despre lume o înțeleg însă mult mai puțini și tocmai de aceea pe această latură credem că trebuie pus astăzi un accent deosebit de puternic. Ea este factorul care determină în ultimă analiză spiritul revoluționar, socialist, al întregii noastre arte, profilul ei ideologic profund original față de toate școlile și curentele artistice anterioare.

În această ordine de idei credem că ar mai trebui menționată o problemă și anume aceea dacă există sau în genere trebuie să existe un caracter modern contemporan al operelor noastre, care să le distingă și *stilistic* de școlile anterioare, chiar *realiste*, din trecut.

Problema aceasta ne este sugerată de faptul că unele lucrări din expozițiile noastre trezesc impresia de vechi, se asociază în minte cu amintirea unor curente clasicizante din alte epoci istorice. Este un lucru în bună măsură clarificat, că stilul personal al artistului este ceva necesar și extrem de pozitiv, dacă servește exprimării clare, sugestive, a unui conținut nou. Totuși, deși stilul personal, semn al maturizării viziunii plastice a artistului este prețuit, există încă o anumită ezitare în a recunoaște necesitatea unui cadru extrem de larg și elastic, în cuprinsul căruia să apară pregnant pecetea unei viziuni plastice moderne a întregii noastre creații. Credem că a recunoaște și a stimula în fapt dezvoltarea celor mai diverse stiluri personale nu contrazice, ci dimpotrivă implică recunoașterea și stimularea unei facturi sau a unui stil modern al școlii noastre contemporane. Experiența marilor școli artistice din trecut ne pare a fi un argument în favoarea acestei teze. Bineînțeles că formarea unui asemenea stil nu este un lucru ce poate fi decis sau prevăzut cu exactitate de cineva. El va fi rezultatul unui proces natural de selecționare în timp a celor mai potrivite procedee folosite de un număr imens de artiști pentru exprimarea în gradul cel mai înalt a conținutului nou al vieții.

În sensul acesta ni se pare că ar trebui amintit că la noi unii artiști nu dau importanța cuvenită unor procedee ale artei moderne, descoperite sau puse în valoare în arta realistă a secolelor al XIX-lea și al XX-lea, și care au permis să se atingă, într-o serie întreagă de opere devenite clasice, un grad extrem de înalt al emoției estetice, o forță extrem de mare de convingere. Acest caracter îl au numeroase creații ale unor artiști atît de diferiți ca Goya, Delacroix, Daumier, Manet, Surikov, Repin, Rodin, Bourdelle, Maillol, Käthe Kollwitz, Andreescu, Luchian și mulți alții. Unii cred că a folosi mijloacele specifice artei moderne duce la formalism (întrucît unele din aceste mijloace au fost folosite arbitrar, rupte de conținut, de artiștii formaliști), neînțelegînd faptul esențial că depinde de artist, de prezența permanentă în conștiința lui, în timpul procesului de creație, a ideii, a conținutului, ca aceste mijloace să servească sublinierii și mai puternice a acestui conținut.

Este cunoscut că dezvoltarea maximă a realismului a avut loc în secolele al XIX-lea și al XX-lea și acest lucru este pe deplin explicabil prin caracterul revoluționar extrem de intens al acestei epoci. Tocmai de aceea credem că principala sursă de învățăminte din arta avansată a trecutului — inclusiv arta noastră clasică — în ceea ce privește atît atitudinea artistului față de viață, cît și forma, trebuie căutată aci, în această perioadă, lucru care, bineînțeles, nu exclude cele mai diferite căutări și inovații creatoare ale artistului contemporan, care-și pune ca țintă supremă reflectarea veridică, adîncă, a drumului complicat și istoricește necesar spre progres, spre comunism, al epocii noastre.

În strînsă legătură cu aceasta, extrem de actuală este și problema orientării gustului celor mai largi cercuri ale opiniei publice spre înțelegerea și prețuirea mijloacelor moderne de expresie ale artei. Se poate constata, din păcate, că mai persistă încă o înțele-

gere îngustă a tezei indiscutabile după care arta trebuie să fie pe înțelesul marilor mase și anume în sensul că se ia drept etalon al inteligibilității și realismului operei, gustul încă needucat în suficientă măsură al noului nostru public. Se crede uneori, în mod cu totul nejust, că pentru a gusta și a înțelege o operă plastică n-ar fi nevoie de nici un fel de pregătire și educare a gustului, că opera plastică, esențialmente vizuală și concretă, «vorbește de la sine» oricui și în același fel.

Această părere este extrem de dăunătoare și reprezintă o ignorare a faptului că arta adevărată *interpretează* viața și nu o redă aidoma și că emoția estetică, satisfacția spirituală intensă, revelația conținutului ideologic și afectiv în fața unei opere de valoare nu se produce decît atunci cînd știi cum să privești opera, cînd știi să-i prețuiești stilul, cunoscîndu-i aprofundat elementele. Tot așa cum este necesară educația urechii pentru a gusta muzica, este necesară și educația ochiului pentru a gusta opera plastică. Poate că una dintre lacunele cele mai însemnate ale muncii noastre constă în aceea că n-am făcut aproape nimic concret pentru a familiariza marele public (ale cărui pături orășenești în deosebi au fost educate în trecut în spiritul unui gust dubios mic-burghez), cu elementele specifice ale artei realiste contemporane. Tocmai de aceea neînțelegerea sensului unor procedee artistice moderne, chiar folosite în vederea exprimării unui conținut just, face pe unii să nu poată gusta pe deplin opera și chiar să o califice ca nevalabilă și formalistă.

Această situație trebuie remediată neapărat și credem că este de datoria Uniunii Artiștilor Plastici și a altor instituții care se ocupă cu procesul de culturalizare a maselor — de pildă S.R.S.C.-ul — să întreprindă o acțiune susținută, de lungă durată, prin conferințe, articole, discuții, filme, reproduceri, cu scopul de a familiariza masele cele mai largi cu problemele specifice ale plasticii, cu felul cum trebuie privită și apreciată opera de artă plastică.

Poporul nostru și în deosebi populația sătească, creatoare a minunatelor comori ale artei populare, are un simț plastic și cromatic extrem de dezvoltat și original, care constituie o bază cum nu se poate mai favorabilă pentru asimilarea celor mai rafinate procedee artistice ale artei realiste culte. Pe de altă parte, sezisarea particularităților acestui simț plastic și cromatic, format în condițiile mediului fizic și istoric specific țării noastre, va putea să îmbogățească și să dea caracter și originalitate națională stilului general al școlii noastre plastice contemporane.

Ne aflăm astăzi în acea etapă a dezvoltării artei noastre cînd se simte mai mult ca oricînd nevoia de a orienta creația noastră înspre adîncurile vieții sociale și ale sufletului omului nou, și cine, dacă nu în primul rînd artiștii cei mai talentați și mai conștienți, au îndatorirea față de poporul nostru de a da pildă, de a-și mobiliza toate forțele în vederea făuririi unor opere vibrante, străbătute de patosul construcției socialiste, a unor opere care să constituie, prin conținutul și prin forma lor, jaloane durabile în istoria artei noastre noi.

Anul ce ne stă în față este anul pregătirii celei mai importante Expoziții de Stat de pînă acum și a primului Congres al Artiștilor Plastici din R.P.R. Depinde de fiecare dintre noi ca el să devină în același timp anul unor noi victorii hotărîtoare ale realismului socialist în creația noastră.

DORIO LAZĂR

EUGEN GÎSCĂ — Horia şi căpitanii săi — ulei 1,89 × 2,31 m

EXPOZIŢIA INTERREGIONALĂ DIN BUCUREŞTI 1955

PICTURA

A. ANASTASIU

Expoziţia interregională de pictură, sculptură şi grafică, deschisă la Bucureşti în luna decembrie 1955, reprezintă — pe drumul succeselor tot mai numeroase, înregistrate de plastica noastră după 23 August 1944 — o etapă care merită să fie studiată cu multă atenţie.

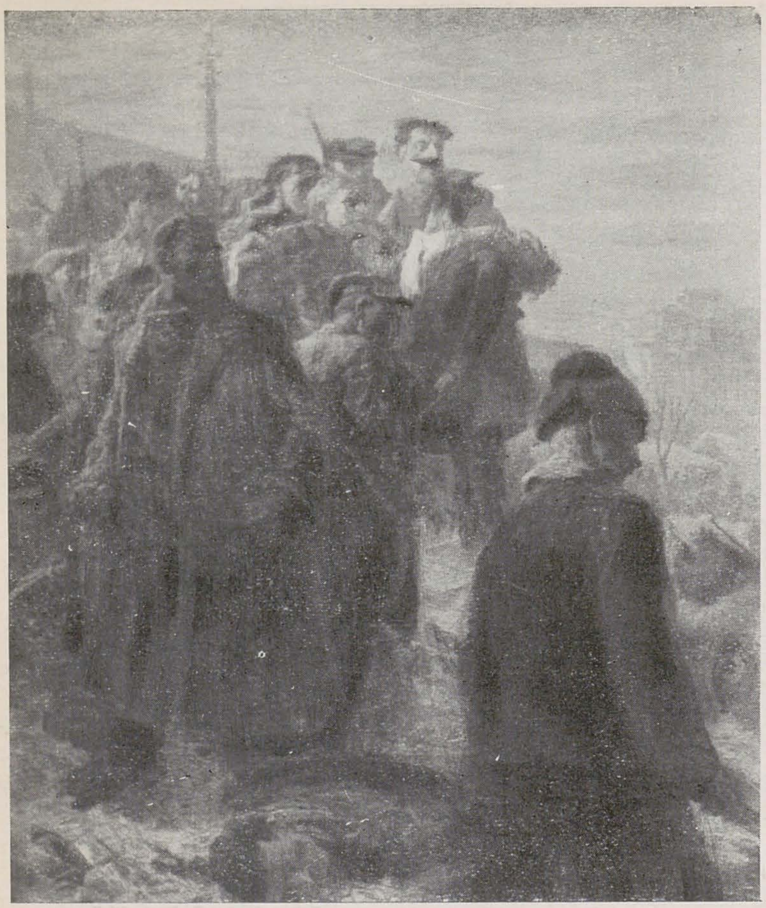
Ţinînd seama de caracterul ei regional şi de faptul că o serie de artişti n-au expus anul acesta de loc sau îşi rezervă lucrările de bază pentru expoziţia bienală, se poate spune că această expoziţie nu oglindeşte întru totul stadiul actual al picturii noastre.

Din vizionarea ei însă, se desprind o serie de trăsături pozitive, care, dacă nu s-au concretizat de data aceasta în lucrări definitive, desăvîrşite, ne vorbesc despre posibilităţile la care au ajuns pictorii în momentul de faţă.

Se simte în numeroase lucrări ceva din freamătul vieţii noi, din patosul muncii constructive paşnice, din dramatismul luptei pentru libertate dusă în trecut de poporul nostru; se simte în unele lucrări că artistul încearcă să pătrundă în esenţa fenomenelor, să ia atitudine, să critice, să-şi definească poziţia activă în opera de transformare a vieţii şi a oamenilor, prin mijlocirea unor imagini generalizatoare.

Diversitatea subiectelor ne vorbeşte despre continua lărgire a orizontului şi preocupărilor pictorilor, iar căldura şi autenticitatea unor tablouri sînt un semn al întăririi legăturii cu viaţa, deşi aci mai sînt încă multe de făcut. Un alt succes care trebuie remarcat constă în creşterea calitativă a mijloacelor de expresie la un număr mare de artişti. S-a ajuns la o pictură mai optimistă, mai luminoasă, mai plină de culoare, faţă de pictura cenuşie, întunecoasă şi plată de mai înainte, ceea ce reprezintă un cîştig de care trebuie să se ţină seama.

S-a înmulţit numărul artiştilor cu un fel propriu de rezolvare a imaginilor plastice, mai original, mai personal, putîndu-se astfel vorbi despre stilul cutărui sau cutărui artist. Această tendinţă de a înnoi mereu forma, de a ieşi din corsetul reţetei



LIDIA NANCUINSCHI — La Grivița în 1933 — ulei 1,57 × 1,31 m

M. H. MAXY — În macara la Oțelăriile Hunedoara — ulei 1,55 × 0,85 m

sau al formulei, în care se împotmoliseră unii artiști, este de asemenea un fenomen îmbucurător.

La succesul expoziției au contribuit în mare măsură maeștrii generației mai vechi: I. Iser, Th. Pallady, M. Bunescu, R. Schweitzer Cumpăna, Rodica Maniu, S. Mützner, H. Catargi, D. Ghiață și Letiția Lucasievici-Steriadi, ale căror opere, prin măiestria cu care sînt realizate și prin mărturia unei mereu tinere și pline de prospețime activități creatoare, sînt apreciate pe merit de publicul nostru.

Un însemnat aport la succesul acestei expoziții l-au adus și tinerii expozanți — unii încă studenți în anul de diplomă, alții absolvenți, cu lucrările lor de diplomă, iar ceilalți cu primele lor creații de sine stătătoare. Compozițiile istorice și de gen executate de aceștia fac dovada unei serioase pregătiri, atît ideologice și profesionale cît și în ce privește orientarea spre aspectele semnificative ale realității noastre.

Constatăm cu satisfacție că numeroși artiști plastici au prezentat pentru prima oară lucrări de compoziție, lărgind frontul celor ce muncesc în acest dificil gen al creației, iar alții, prin participarea lor, pun capăt absenței din rîndul pictorilor activi.

Printre lucrările remarcabile prezentate la această expoziție s-a aflat *Horia și căpitanii săi* de Eugen Gîscă.

Inspirat de una din luptele duse de iobagii ardeleni pentru eliberarea lor, artistul s-a oprit asupra momentului în care Horia — țăranul care a zdruncinat liniștea unui imperiu — împreună cu conducătorii de cete, elaborează planul acțiunilor lor. Fără a împrumuta eroului său trăsături sau atitudini convenționale, autorul reușește să centreze compoziția în jurul impunătoarei figuri a lui Horia.

Sobrietatea interiorului, desenul robust, caracterizarea concisă a oamenilor, autenticitatea tipurilor și portului lor, vorbesc despre seriozitatea cu care s-a preocupat artistul de opera sa. Dacă autorul ar fi folosit cu mai multă îndrăzneală lumina necesară sublinierii centrului dramatic, lucrarea — ce pare la prima vedere o mare pată închisă — ar fi cîștigat în expresivitate.

În *Brigada de tineret la uzină*, Tiberiu Krausz este preocupat de importanta temă a creșterii cadrelor de înaltă calificare profesională. Elementul principal, brigada, este surprinsă într-un moment de analiză a muncii. Tînărul muncitor vinovat de un nou rebut în producție este criticat de șeful brigăzii. Figura lui, puternic interiorizată, este scoasă în relief de lumina bine dozată ce cade asupră-i.

În figurile compoziției sale, pictorul face dovada că a știut să aleagă tipurile necesare susținerii ideii de bază a conținutului temei.

Nu aceeași grijă a manifestat artistul și în ce privește realizarea atmosferei din interiorul uzinei. Aici întîlnim o serie de tonuri stridente, necorespunzătoare, care diminuează expresivitatea imaginii.

Ne pare important să subliniem în legătură cu aceste două compoziții o trăsătură comună foarte pozitivă și anume claritatea subiectului, a ideii. Privitorul sesizează cu ușurință și pe de-a-ntregul acțiunea înfățișată și rolul fiecărui personaj. Credem că acest lucru se datorește grijii cu care creatorii au gîndit compoziția și au tins consecvent la realizarea unității ei prin eliminarea oricăror elemente de prisos, sau care ar fi avut doar rolul de a contribui la realizarea unui echilibru formal. Atragem atenția asupra acestui lucru pentru că, din păcate, mai sînt artiști care înțeleg prin unitatea, prin integritatea compoziției, numai realizarea unui echilibru formal și nu acea logică în înlănțuirea și gruparea personajelor determinată de conținutul ideologic al imaginii.

În lucrarea sa de diplomă *La Grivița în 1933*, Lidia Nancuinschi, prin grupul masiv și compact al ceferiștilor, profilat monumental pe cerul aspru de iarnă, pune accentul pe conștiința de clasă și unitatea de acțiune a muncitorilor. Coloritul reținut și sobru — nu îndeajuns de bine valorat — subliniază just gravitatea și patosul momentului. Totuși, dinamica interioară a personajelor, înscrisă în ritmul general al compoziției, nu este susținută și de expresia lor psihologică. Caracterizarea acestora, mai mult schițată, nu este dusă pînă la capăt.

În *Construirea furnalului nr. 5 Hunedoara*, O. Angheluță înfățișează un aspect al uriașei forțe constructive a regimului

nostru. Acest tablou este unul din puţinele peisaje industriale realizate pînă acum, capabile să emoţioneze şi să insufle privitorului un sentiment de încredere în capacitatea creatoare a poporului nostru. Noul furnal, inclus compoziţional în ansamblul « Cetăţii de foc » hunedorene, impresionează prin grandoarea construcţiei sale.

Comparîndu-l însă cu desenul inspirat de acelaşi subiect — prezentat de O. Angheluţă în Expoziţia de grafică — tabloul acesta ne pare mai puţin convingător şi veridic datorită coloritului pe alocuri convenţional şi atmosferei generale prea dramatice, ce nu corespunde întru totul temei.

În *Autoportret* şi mai ales în *Tataia*, pictat cu multă degajare, O. Angheluţă se dovedeşte un artist capabil să redea cu fineţe stări sufleteşti şi caractere. Nu putem decît regreta că aceste calităţi n-au fost folosite pînă acum pentru făurirea unor portrete cu o mai profundă semnificaţie socială, de care arta noastră duce o lipsă atît de mare.

O pînză de aleasă calitate plastică realizează artistul în *Uneltele mele*.

Continuînd seria de portrete — începută acum cîţiva ani — consacrată prezentării figurilor proeminente ale creatorilor contemporani din domeniul artei, Al. Ciucurencu aduce, prin portretele compozitorilor M. *Jora* şi *Alfred Alessandrescu*, noi mărturii ale multiplelor şi variatelor sale posibilităţi de portretist. Şi de data aceasta întîlnim viziunea cromatică personală a artistului, caracterizată prin ştiinţa de a doza just şi interesant tonurile calde şi reci, armoniile de griuri şi luminozitatea materiei. Artistul ştie să subordoneze esenţialului, adică conţinutului sufletesc al modelului, elementele ajutătoare, accentuînd prin aceasta forţa evocatoare a portretului. Concentrîndu-şi atenţia asupra expresiei feţei, Al. Ciucurencu tratează restul — fără totuşi să-l bagatelizeze — în aşa fel încît interesul şi atenţia privitorului să fie dirijate tocmai spre cap.

Apreciind valoarea înaltă a măiestriei artistului, aşteptăm cu justificată nerăbdare ca el să-şi împlinească una din dorinţele sale mai vechi şi anume aceea de a consacra o parte din activitatea sa portretizării oamenilor muncii, constructori ai socialismului.

În *Vedere din Tulcea* şi în *Chitara* remarcăm aceeaşi pictură luminoasă, de mare virtuozitate şi subtilitate, caracteristică stilului său personal.

O plăcută surpriză ne-a oferit-o portretul compozitorului *Zeno Vancea*, cu care Catul Bogdan a pus capăt absenţei sale din cîmpul picturii. Artistul reuşeşte să ne introducă în lumea interioară a muzicianului, prin intermediul paletei sale cu tonuri de o mare sensibilitate şi preţiozitate, ca şi prin compoziţia sa calmă şi echilibrată.

Unul din cele mai frumoase peisaje din expoziţie a fost *Răsărit de soare* de Lucian Grigorescu. Bogatele posibilităţi coloristice ale artistului au fost întrebuinţate cu multă ştiinţă într-un lung proces de elaborare, permiţînd ca, dintr-un subiect care a hrănit multe banalităţi, să fie scoasă o operă de artă de mare valoare. Prin calităţile sale realiste, prin poezia sa, tabloul acesta înseamnă o nouă etapă cîştigată în evoluţia capacităţii creatoare a artistului.

Printre lucrările valoroase ale expoziţiei se situează tablourile de gen *O nouă viaţă* de Virgil David şi *Chiulangiul* de Sabin Bălaşa, doi talentaţi studenţi ai Institutului de Arte Plastice din Bucureşti. Primul îşi culege materialul din viaţa unei gospodării colective. Participarea intensă şi directă la subiectul său îi permite să rezolve cu multă pricepere problemele de compoziţie, lumină şi culoare, într-o imagine în care firescul nu este stingherit de intervenţia artistului. Individualizarea personajelor, legătura dintre ele, stabilită prin interesul comun faţă de vietatea nouă născută, dovedesc posibilitatea de a rezolva relaţiile psihologice necesare susţinerii unei teme de gen.

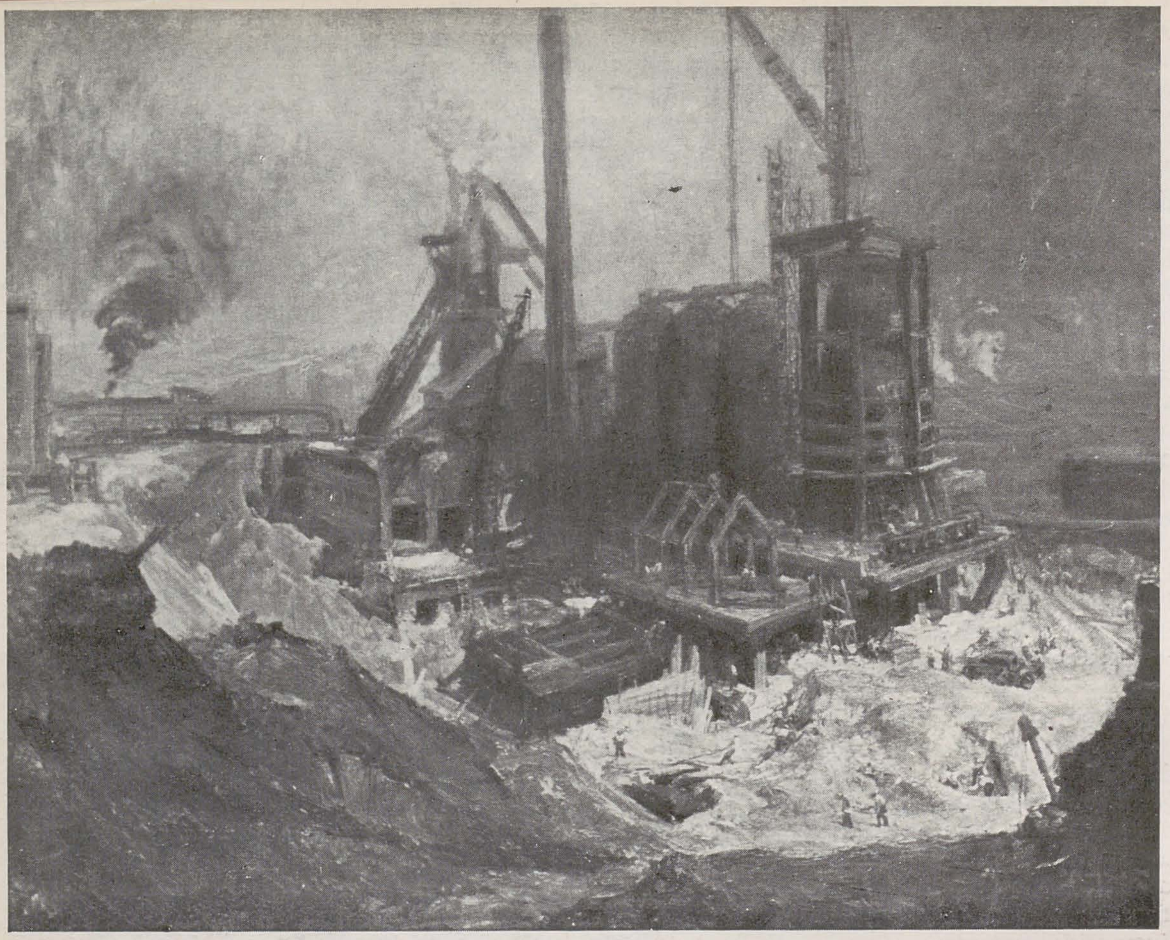
În *Chiulangiul*, S. Bălaşa redă plastic un aspect al luptei dintre nou şi vechi în conştiinţa tineretului nostru. Parcă auzim cuvîntele purtătorului de cuvînt al şcolarilor, grav, sigur şi conştient de importanţa sarcinii sale. Autorul foloseşte în slujba ideii toate elementele componente. Echilibrului liniar al compoziţiei îi corespunde unul psihologic, realizat prin alternarea dintre expresia de gravitate a unui grup şi cea de vioiciune a celuilalt.

În lucrarea *Prima zi de şcoală*, P. Bedivan înscrie un moment important din viaţa copiilor satelor noastre. Pînza plină de soare

TIBERIU KRAUSZ — Brigada de tineret la uzină — ulei 1,80 × 1,36 m

şi de bucurie vorbeşte parcă de lumina care năvăleşte tot mai mult în satele noastre. Timiditatea proaspătului şcolar este judicios pusă în contrast cu veselia celor din jur. În figura plină de autenticitate a ţăranului recunoaştem pe unul din locuitorii satelor din jurul Capitalei.

În cele trei lucrări amintite mai sus, distingem o trăsătură care le apropie. Inspirate din aspectele diverse ale vieţii de azi, ele includ în cuprinsul imaginii o notă de umor sănătos, plin de căldură şi omenesc, subtil nuanţat, care se degajă atît din expresiile celor ce participă la scenă cît şi din relaţiile dintre ei. Aceste lucrări de gen, realizate de artişti foarte tineri, cu lipsurile inerente începutului, arată însă cît de fecundă poate fi pentru creaţia unui artist inspiraţia din viaţa simplă, naturală, plină de fapte şi de conflicte. Aşteptăm de aceea crearea cît mai



OCTAVIAN ANGHELUȚĂ — Construirea furnalului nr. 5 Hunedoara — ulei 1,20 × 1,50 m

vie, originală, inspirată direct din realitate.

Grigore Stoenescu în *Colectivistă la bibliotecă*, chiar dacă nu stabilește o corelație între expresia capului și cartea pe care femeia portretizată o ține în mîini, merită o mențiune pentru faptul că prezintă în expoziție un studiu nu lipsit de calități al unui om al muncii, temă prea rar întîlnită — nu știm de ce — în planul de muncă al artiștilor noștri.

Osteneala de a căuta peisaje care să vorbească despre efortul oamenilor de a smulge naturii cît mai multe bunuri, a fost răsplătită de o seamă de lucrări expuse. Astfel, P. Codiță, C. Pauleț și Cornelia Babic în *Peisajele petrolifere*, au reușit să surprindă caracteristicul acestor regiuni, vădind alese calități de compoziție și culoare.

Dinu Șerban Florea, în *Șantierul « Zorile »* aduce un aspect din munca de construire a unei noi întreprinderi industriale, subiect de care s-a apropiat cu dragoste și interes.

Din Tulcea și împrejurimi mai mulți artiști au adus lucrări în care sînt zugrăvite întreprinderi industriale, șantiere navale, aspecte din port și de la carierele de piatră.

multor lucrări inspirate din viața obișnuită a oamenilor, care să se distingă printr-o cît mai mare putere de generalizare a noilor relații sociale și a noilor moravuri apărute în epoca noastră.

Pline de vervă, exprimînd căldură și dragoste față de viața nouă sînt lucrările tinerei Emilia Niculescu, *La sapă*, *La plivitul orezului* și *În țarină*. Imaginile pline de spontaneitate și originalitate, susținute de o alternanță subtilă de tonuri, rămîn întipărite în amintirea celui ce le-a putut vedea. Trebuie însă să atragem atenția tinerei artiste că uneori se lasă antrenată de transcrierea spontană a faptului și se mulțumește cu o rezolvare formală a tabloului, în dauna conținutului. Aceste observații sînt prilejuite în special de lucrarea *În țarină*, în care expresia oamenilor este mult mai slab rezolvată decît nejustificata mișcare a draperiilor. Dacă la acestea adăugăm și unele deficiențe de desen și perspectivă, constatăm că autoarea, după eboșa realizată în febră, a pierdut controlul asupra lucrării sale.

Simona Vasiliu, în pînza *Lemn pentru noile construcții*, prezintă un aspect din munca plutașilor. Imaginea redă ceva din caracterul muncii anevoioase și palpitante a acestor cutezători călăreți ai undelor în vigoarea figurilor — în special a plutașului ce-și ia rămas bun — și în coloritul oarecum sever, dar destul de adecvat subiectului. În problemele de culoare se poate afirma că artista a făcut un însemnat progres față de lucrarea sa de anul trecut. Nu același lucru se poate spune despre compunerea subiectului. Și aci se simte că autoarea s-a lăsat dominată de normele academice ale compoziției, sărăcind imaginea de firescul izvorît din trăirea unui fapt de viață. Conținutul de viață determină forma în care se realizează imaginea, știința compoziției ajutînd numai la șlefuirea acestei imagini, la deplina ei închegare.

În general o serie de lucrări ale tinerilor absolvenți suferă de pe urma acestui schematism academic, explicabil într-o măsură prin caracterul încă insuficient de legat de viață al studiului din institutele noastre de artă. Credem că este necesar ca tinerii artiști, care încep acum o activitate creatoare independentă, să lupte pentru lichidarea acestei viziuni scolastice, pentru o compoziție

I. Marșic, prin intermediul unui colorit luminos și plin de sensibilitate, în care dominanta este creată de variațiunile rezultate din tonurile albastre și verzi, pune în valoare obiectul studiului său în tablourile *Fabrica de cherestea Tulcea*, *Întreprinderea pentru prelucrarea peștelui*, *Portul Tulcea* sau *Portul Tulcea pe înserat*. Compoziția lucrărilor, calmă și echilibrată, este deosebită și oarecum în contrast cu cea din lucrările scăldate de soare *Vedere de la șantierul naval*, *Se aduce piatră de la carieră*, *Se descarcă un șlep* sau *Tulcea văzută de la cariera de piatră* de pictorița Corina Lecca, care introduce în peisaj, o dată cu lumina, și mișcarea febrilă a oamenilor, prinși în plină muncă.

Alte aspecte din aceeași regiune prezintă Gheorghe Șaru în *Carieră de piatră la Tulcea* și *Șlep încărcat*, într-o gamă cromatică armonioasă și plină de prospețime.

Eugen Popa aduce din călătoria făcută în Delta Dunării cîteva peisaje: *Mila 23, vedere panoramică*, *Mila 23* și *Portul Tulcea*. Calitățile sale plastice, dacă nu se ridică la nivelul atins în lucrările din anul trecut, dovedesc capacitatea de a surprinde specificul local și de a emoționa. Ceea ce caracterizează pictura lui Eugen Popa este optimismul, căldura și dragostea cu care el pictează. El știe să sezizeze caracteristicul unui colț de țară în ceea ce are el esențial. Aceste trăsături le găsim mai bine reunite în peisajul panoramic, *Mila 23, vedere panoramică*.

Din vizita făcută în R. P. Cehoslovacă, Paul Atanasiu aduce un peisaj urban cu o largă perspectivă, dominată de profilul mărețului Hradxany, intitulat *Praga*, în care primul plan este un centru muncitoresc și feroviar.

Tîrgurilor și piețelor unde țărănimea muncitoare desface prisosul recoltelor bogate, le sînt consacrate cîteva tablouri. În *Tîrg la Hunedoara*, Ștefan Constantinescu surprinde cu autenticitate atmosfera caracteristică tîrgurilor ardelene, într-o imagine sintetică, frumos susținută plastic. I. Popescu-Negreni, în *Sighișoara* și D. Nicolaide în *Piață*, sugerează animația și mișcarea specifică piețelor orășenești, în imagini plastice armonios echilibrate.

În *Priveliște*, A. Bălțatu construiește în tonuri calde și viguroase, cu un dezvoltat simț al compoziției, un ansamblu urban dominat de cupola clădirii Marii Adunări Naționale din București.

Grija statului de a pune la îndemîna oamenilor muncii noi locuințe este oglindită în lucrări ca: *Bîrlad — locuințe muncitorești* de Gheorghe Răducanu, *Locuințe muncitorești la Piatra Neamț* de Al. Țipoia, *Regiunea mineră Șorecani* de Dorian Szasz. În *Vedere generală din Zărnești*, I. Vass aduce un peisaj de largă desfășurare, lucrat cu multă grijă și meșteșug artistic.

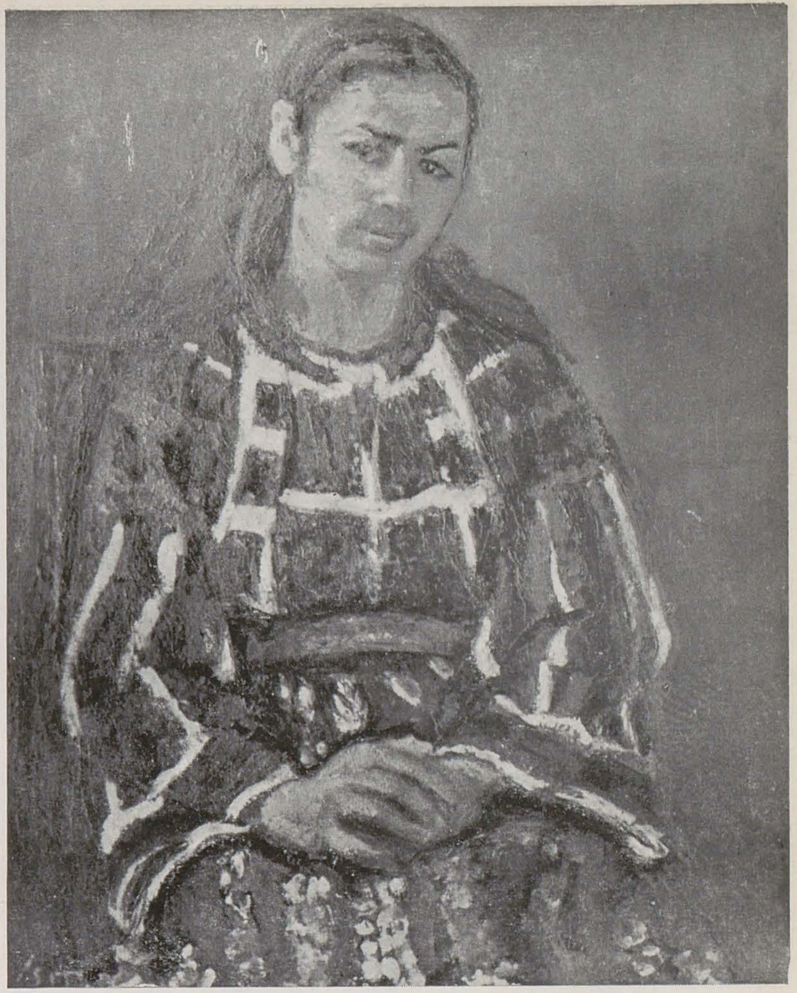
În general, peisajele expuse anul acesta se caracterizează printr-o mai mare varietate tematică, prin efortul de integrare mai organică a prezenței și muncii omului, prin mai multă lumină și optimism.

Dacă în lucrările de mai sus credem că, în ciuda diferitelor lipsuri amintite, autorii au reușit să făurească cu mai multă sau mai puțină forță imagini semnificative, sînt în schimb o serie de alte cazuri în care artistul n-a izbutit să exprime cu limpezime ideea, fie pentru că ea nu i-a fost clară de la început, fie pentru că n-a găsit mijloacele cele mai potrivite pentru a o pune în valoare.

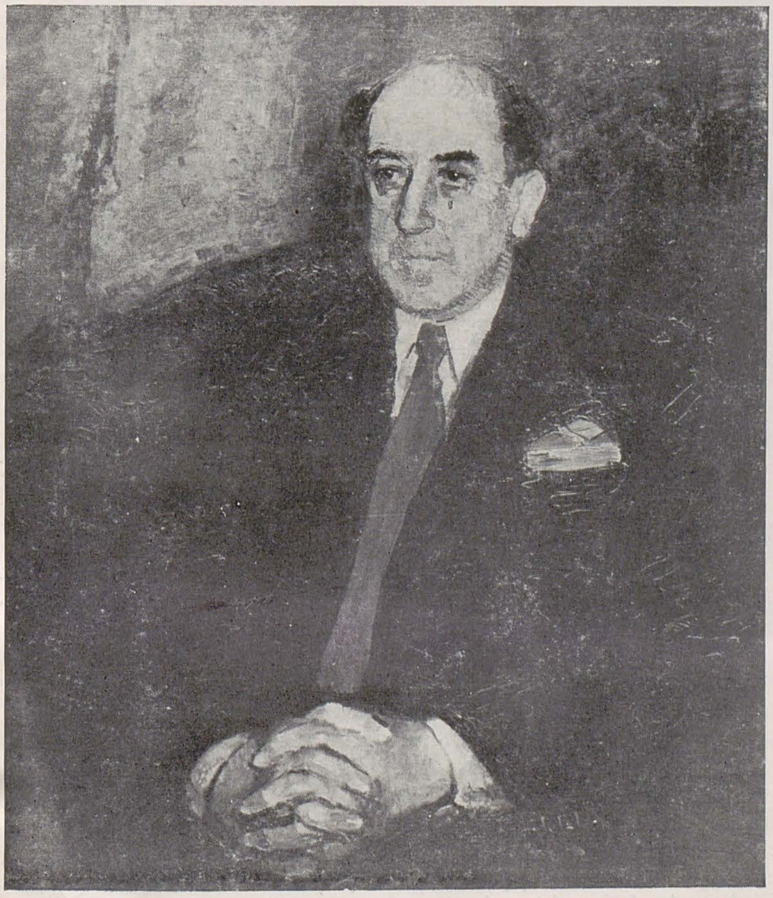
Punînd accentul pe unele atribute secundare, care diminuează forța generalizatoare a ideii de bază, imaginea pierde din potențialul ei expresiv și din capacitatea ei emoțională. În asemenea situații, opera de artă, oricît de măiestru ar fi realizată, nu poate comunica decît unele laturi ale conținutului. Or, noi trebuie să mergem în artă la sezisarea a ceea ce este tipic în realitate.

« Nu descrierea empirică a faptelor și fenomenelor vieții, ci alegerea a ceea ce este esențial, a ceea ce exprimă tendința dezvoltării, cu toate contradicțiile ei, iată ceea ce-i dă artistului posibilitatea de a reda adevărul real al vieții». («Cu privire la problema tipicului în literatură și artă» Kommunist, nr. 18, decembrie 1955).

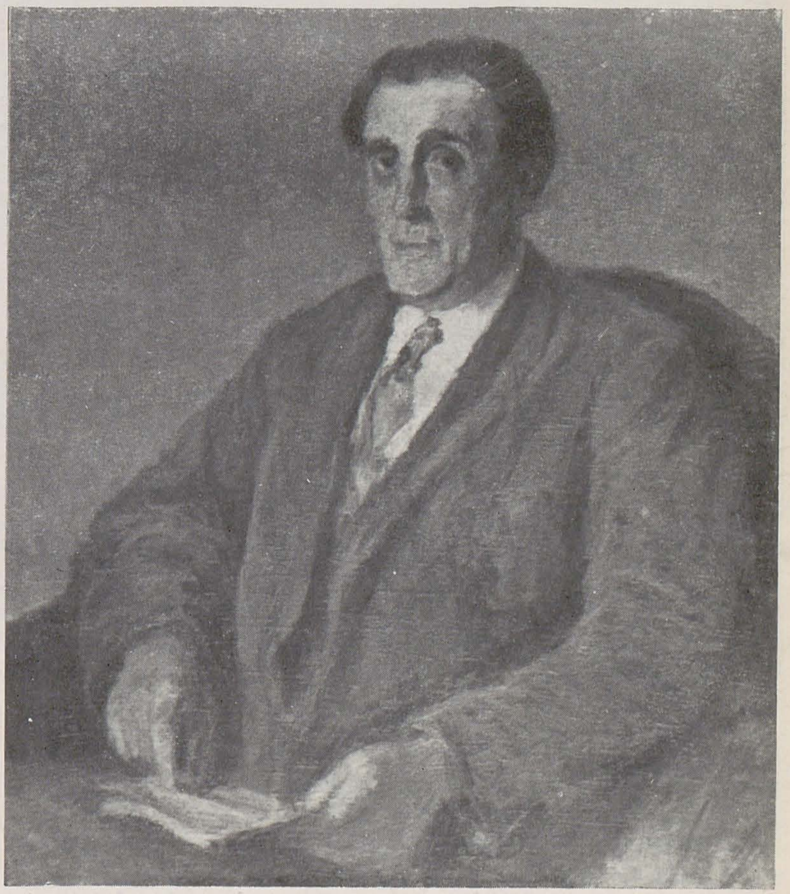
Adina Paula Moscu, în tabloul *Gospodărie colectivă*, nu introduce nici un element care să justifice motivul pentru care s-au adunat țăranii în fața sediului gospodăriei. În organizarea grupurilor și în redarea diversității fizionomiilor sînt calități vala-



IOSIF ISER — Țărancă — ulei 0,90 × 0,65 m



A. CIUCURENCU—Compozitorul Alfred Alessandrescu—ulei 0,95 × 0,85 m



CATUL BOGDAN — Compozitorul Zeno Vancea — ulei 0,85 × 0,70 m

VIRGIL DAVID — O nouă viață — ulei 0,81 × 1,00 m

SABIN BĂLAȘA — Chiulangiul — ulei 1,10 × 1,30 m

bile. Oprindu-se însă la portretele fizice, fără a aprofunda și trăsăturile sufletești noi apărute în conștiința eroilor săi, care numai așa ar fi fost cu adevărat caracterizați, și fără a-i lega într-o acțiune bine precizată, fără a exprima o idee clară, autoarea a realizat numai un grup de țărani care stau de vorbă. În altă lucrare, intitulată *Prietenie*, artista realizează un dublu portret, în maniera sa personală, fără să clarifice de asemenea din ce rezultă sentimentul prieteniei.

Maestrul C. Baba cu *Autoportretul* și portretul compozițional *G. Enescu* a prezentat două lucrări care fac dovada bogatelor resurse ale măiestriei sale artistice. În *G. Enescu* el folosește cu multă știință larga gamă a posibilităților sale tehnice. Se citesc nenumăratele reveniri, impuse de dorința de a reda figura genialului muzician al poporului nostru într-o imagine demnă de măreția sa.

Exprimarea plastică a unei atît de covîrșitoare personalități nu este ușoară. Greutatea acestei încercări constă în efortul de a găsi acea imagine care să exprime cel mai limpede trăsăturile esențiale ale unei personalități excepționale. Accentul pus de C. Baba pe unele particularități ale omului Enescu, chinuit în ultimii ani ai vieții sale de o boală nemiloasă, o anumită crispare a trăsăturilor feței nu ne lasă să vedem în această imagine pe rapsodul poporului romînesc, pe interpretul sau pe dirijorul genial, care, pornit din tinda săracă a unui țăran moldovean, a dus în toată lumea faima poporului nostru.

În *Autoportret* racursiul ales dă naștere unor interpretări în cuprinsul cărora nu-l regăsim pe artistul cunoscut de noi. Cu toate acestea, trebuie să subliniem deosebita măiestrie cu care a fost rezolvat acest adevărat studiu de expresie care este portretul autorului, după cum o deosebită subliniere o merită felul în care au fost pictate vioara și mîinile din portretul lui G. Enescu, unde virtuozitatea artistului se manifestă în întreaga ei plenitudine.

Prin cele două studii expuse, 1907 și *Maternitate*, C. Baba ne introduce în sfera preocupărilor sale creatoare, făcîndu-ne să cunoaștem popasurile operei de artă pe calea desăvîrșirii sale. Promisiunile incluse în primul studiu ne îndeamnă să așteptăm într-un viitor apropiat realizarea uneia din temele ce-l preocupă pe artist de mai multă vreme.

Paul Miracovici, în portretul scriitorului *Radu Boureanu*, și P. Codiță, în cel al sudorului *Ion Mărculescu*, au prezentat două lucrări interesante, fiecare purtînd pecetea personalității autorului respectiv. Trebuie apreciată la ele grija de a pune în slujba ideii mijloacele plastice alese. Autorii nu s-au oprit însă asupra trăsăturilor celor mai caracteristice ale modelelor lor, în stare să dezvăluie privitorului fondul adevărat al personalității acestora. P. Codiță se oprește în chip nejustificat asupra unei expresii nedefinite, amestec de goliciune sufletească și de teamă.

În lucrarea sa de diplomă, *Ecaterina Varga îndemnîndu-i pe moți la revoltă*, I. Sălișteanu face dovada unui dezvoltat simț al compoziției, care-l ajută să prezinte cu claritate trăsăturile importante ale subiectului său. Diferențierea portretelor de țărani, gama cromatică în concordanță cu tema, sînt calități nu prea des întîlnite în celelalte lucrări de diplomă. Totuși, nu cred că autorul a reușit să stabilească cele mai juste relații între elementele compoziției sale. Între «Doamna Moților» și țăranul din fața ei ai impresia că există un diferend, rezultat din atitudinea oarecum agitată a acestuia, pe care ceilalți țărani o întăresc fiecare în felul ei. Ar fi fost bine dacă autorul s-ar fi străduit să realizeze comunitatea de interese ce-i unea pentru atingerea aceluiași scop,

starea de încordare creată de îndemnurile revoluționare, starea de revoltă declanșată de cuvintele Ecaterinei Varga. O altă deficiență, rezultată probabil dintr-o documentare prea sumar făcută, constă în atemporalitatea caracterizării moților.

O lucrare caracteristică pentru lipsa de orientare justă în problemele vieții, care duce la înfățișarea unor fenomene neesențiale drept esențiale, îmi pare a fi tabloul *Vechituri* de Lidia Csato. Intenția autoarei a fost desigur de a realiza o imagine demascatoare și de condamnare a marii burghezii, pe care poporul nostru condus de partidul său revoluționar a lichidat-o ca clasă. Tabloul înfățișează o femeie decăzută în ultimul grad, dezumanizată, cu o privire de fiară încolțită plină de ură și care-și vinde la Talcioc obiectele vechi ale familiei, cisme, epoleți de aur, etc.

Încercînd să tipizeze un fapt, foarte real, dar după părerea noastră neesențial, autoarea acestui tablou aruncă o lumină falsă asupra metodelor de luptă ale regimului nostru împotriva claselor exploatatoare. Tocmai pentru că acestui tablou îi lipsește ideea luptei împotriva a ceea ce e cu adevărat dăunător, accentuînd decrepitudinea unui ins izolat, privitorul încearcă un sentiment de repulsie, de scîrbă și nu de ură.

Sarcina de cinste de a folosi armele artistice pentru a educa poporul în spiritul luptei împotriva a tot ce e vechi și stă ca o piedică în calea dezvoltării societății noastre, impune o justă orientare ideologică. În raportul de activitate al C.C. al P.M.R. se spune că « realismul socialist exclude deopotrivă tendința de a prezenta viața în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca și tendința de pescuire bolnăvicioasă a tot ce e putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realității noastre... »

Credem că este necesar ca tînăra artistă al cărei talent și capacitate de a realiza lucrări pozitive s-a văzut în tabloul de acum doi ani *Portretul procurorului Ancuța Zamfir* și care, după cum se vede, nu ocolește problemele acute ale realității noastre, să dea toată importanța acestei precizări de principiu care o va putea ajuta ca pe viitor să realizeze lucrări cu adevărat tipice.

Într-o operă de artă conținutul este elementul determinant. El poartă ideile și sentimentele, el rămîne în amintirea noastră, el ne face să iubim sau să urîm, să apreciem un fenomen într-un fel sau altul, să tragem concluziile care contribuie la transformarea și educarea noastră. Aceasta nu înseamnă că singur conținutul poate susține imaginea artistică. Forma, care este purtătoarea acestui conținut, îi ajută să iasă din învelișul său abstract, îi dă viață prin intermediul acelui individual și particular în stare să exprime concret fenomenul, făcîndu-l astfel să fie apreciat și înțeles.

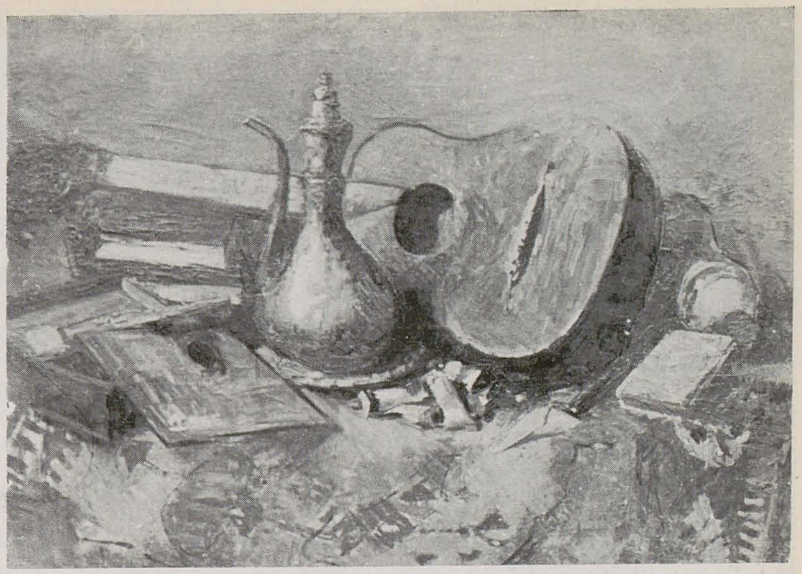
Se întîmplă uneori să nu lucrăm suficient asupra formei, să o rezolvăm în parte, mulțumindu-ne cu una din etapele intermediare la care am ajuns. În acest caz, ea nu reușește să transmită deplin fondul de idei și sentimente al operei chiar dacă întrebuințăm cele mai rafinate mijloace de expresie pe care le pune la dispoziție pictura.

De asemenea, se întîmplă ca mijloacele plastice să nu fie de o calitate superioară și, în acest caz, imaginea în ansamblul ei suferă, nu este convingătoare și nu emoționează.

Asemenea lipsuri s-au văzut clar în unele din tablourile expuse în sala Dalles.

Lucrarea *Luchian și Enescu* de I. Nicodim ne vorbește despre un tînăr artist cu foarte bogate resurse plastice. Nu acestea i-au lipsit ca să realizeze și figura lui Enescu, așa cum a realizat de pildă restul. Pictorul n-a « văzut » însă de la început cum se integrează această figură în ansamblu, dar a considerat că această problemă va putea fi rezolvată ulterior prin intermediul mijloacelor plastice. În foarte rare cazuri concordanța dintre conținut și formă se realizează de la început, spontan. De obicei, acest proces este îndelungat și anevoios. El este cel care impune nenumărate schițe și studii. Numai după ce ne-am clarificat acest proces, trecem la lucrarea definitivă. Tînărul pictor a greșit socotind că poate sări etapele. El trebuie de asemenea să acorde mai multă importanță desenului, care în multe părți ale tabloului este defectuos (la Enescu brațele — și umerii lui Luchian).

În *Pescari din Flotila « Octombrie Roșu »*, Ion Țarălungă recurge la o compunere scenică, în care teatralismul și grandilocvența



ALEXANDRU CIUCURENCU — Chitara — ulei 0,65 × 0,93 m

GHEORGHE IONESCU — Pădure la Ghirdoveni — ulei 0,60 × 0,81 m

PAVEL CODIȚĂ — Peisaj petrolifer — Schela Berca-Buzău — ulei 0,71 × 0,92 m

ION SĂLIŞTEANU — Ecaterina Varga îndemnînd pe moţi la revoltă — ulei 1,27 × 1,63 m

desenul ar fi fost urmărit cu mai multă atenţie şi dacă întreaga suprafaţă a pînzei ar fi fost pictată cu aceeaşi dezinvoltură cu care a fost pictată figura muncitorului ce stă în picioare.

Compoziţiile *Delegaţia celui de al IV-lea Festival al Tineretului şi Studenţilor la Palatul Pionierilor* de Larissa Nereuţă şi Emil Aniţei, sau *Poştaşul* de Al. Cumpătă nu reuşesc să comunice întreg conţinutul temelor lor, din cauză că artiştii nu au ştiut să le rezolve cu mai multă plasticitate şi într-un chip mai original.

Un cîntec de vioară de Marianne Simtion este o lucrare de diplomă, în parte realizată. Între grupul de ţărani din dreapta, ale căror expresii şi atitudini sînt diferenţiate şi comunică participarea lor sufletească la muzica pe care o ascultă şi grupul din stînga, inclusiv violonista, este însă o vădită deosebire în ce priveşte înţelegerea şi tratarea lor. Nici în compunerea lor şi nici în culoare, artista n-a găsit formula corespunzătoare. De asemenea, Constanţa Stratulat, în *August* 1944, deşi a găsit o imagine firească şi plină de omenesc, nu a pictat-o cu degajarea ce ar fi corespuns subiectului său. Lumina soarelui trebuia să anuleze conturele desenului, şi aşa destul de necontrolat pe alocuri, rămînînd ca siluetele copiilor să fie construite în culoare, pe planuri de lumină şi de umbră. Aceasta ar fi împrumutat scenei mai multă gingăşie şi delicateţe şi ar fi exprimat mai just relaţiile dintre personaje.

Şi în lucrarea lui Gheorghe Iacob, *Intîrziaţii*, există un firesc care emoţionează. Pictorul nu s-a preocupat însă de problemele de valoare şi de aceea o serie de elemente rămîn decupate şi nu se înscriu organic în atmosfera tabloului. Camilian Demetrescu, în *Timonier*, eboşează abea portretul, în ciuda restului, de care s-a ocupat cu mult mai mult interes, şi unde găsim rezolvări interesante.

În schimb, Tanţi Demetriade, în *Portretul fruntaşei Pina Iordache*, se preocupă de portret şi neglijează restul.

gesturilor nu corespund relaţiilor psihologice ce ar rezulta firesc din conţinutul subiectului său.

În *Fruntaşii Costică Ferfelea şi Tudorică Marin* sau în *Cioban*, Ghelman Lazăr realizează o serie de portrete de oameni ai muncii, cu multe calităţi de înţelegere a modelelor. Cadrul în care sînt plasaţi însă este artificial adăugat, pare « lipit », şi din acest motiv tabloul nu mai este un tot unitar.

P. Mitrică, din regiunea Craiova, a expus pînza *Studiul naturii*. Lucrarea are unele calităţi de execuţie, dar floricica din mîna şcolăriţei rămîne doar un pretext pentru justificarea titlului lucrării. În atitudinea statică a elevilor, care parcă pozează, nu descoperim freamătul interior, pasiunea pe care o pun copiii în studiile lor, acea dinamică interioară ce se cerea în mod necesar exprimată într-un fel oarecare în compoziţie.

Eugen Popa a expus în *Pescari în Delta Dunării* o compoziţie plină de viaţă şi de optimism, cu care debutează în acest gen. Mişcarea oamenilor preocupaţi de descărcarea şi transportul peştelui este bine transpusă de ritmul viu susţinut al compoziţiei. În ce priveşte desenul, culoarea, individualizarea portretelor, consider însă că autorul s-a oprit la stadiul de înscriere a primelor impresii, pline de prospeţime şi spontaneitate. Privind această lucrare, ai senzaţia că citeşti o pagină ale cărei litere — dintr-o defecţiune tehnică — sînt tipărite pe jumătate şi eşti obligat să depui un efort pentru a înţelege pe deplin sensul celor scrise.

Prin felul în care-şi compune subiectul în lucrarea *In macara la Oţelăriile Hunedoara*, M. H. Maxy nu subliniază îndeajuns de bine specificul muncii acestor oameni. Trebuie însă să remarcăm rezultatele pozitive obţinute în caracterizarea psihologică a celor doi muncitori, care exprimă fermitate, atenţie şi mai ales conştiinţa că-şi împlinesc cu răspundere sarcina. Lucrarea ar fi cîştigat dacă

SIMONA VASILIU — Lemn pentru noile construcţii — ulei 1,38 × 2,00 m

Cu lucrarea *Radioficarea la sate*, Eremie Profeta a prezentat prima sa compoziție. Una din calitățile ei remarcabile o constituie autenticitatea unor chipuri de țărani care urmăresc instalarea difuzorului. Culoarea însă, prin disonanțele existente, știrbește o parte din valoarea acestui tablou.

I. Panteli Stanciu, în lucrările sale *La marginea pădurii* și *Peisaj spre Serbăuți*, nu tratează cerurile cu aceeași grijă și sensibilitate cu care se preocupă de pămînt sau de copaci, ca și Maria Constantin, în peisajul său *Pe malurile Mureșului*, în special.

În unele tablouri se vede că artistul a plecat de la formă spre conținut. După ce a găsit ideea, fără a căuta să descopere forma ei cea mai corespunzătoare, care ar fi putut exprima în întregime subiectul, artistul și-a îndreptat atenția spre descoperirea unei scheme compoziționale.

De aici decurg mai multe neajunsuri. În loc ca aspectele fenomenului obiectiv să impună elementele compoziționale, acestea — organizate arbitrar — construiesc, din fragmente disparate, un subiect care, de cele mai multe ori, arată ca o piesă reconstituită.

Pornindu-se de la o schemă, și conținutul va fi schematic, deci incapabil să comunice concluziile unei generalizări. Va fi un conținut steril, nu va emoționa. Opera de artă se va adresa numai retinei, nu și gîndirii, sau fondului afectiv al omului.

Pe acest drum, consider că au mers C. Broască, în *Pictorul O. Băncilă în anii răscoalei din* 1907, Gr. Spirescu în *Vom semăna în pătrat*, Ilie Pavel în *Bătălia de la Călugăreni*, Viorica Velescu în *Bătălia de la Rovine*, I. Minoiu în *Elevi în practică la Sonda tineretului* și alții. Același lucru se întîmplă și în portretele expuse de pictorii Sorin Ionescu, Florica Apostoleanu Teișanu sau Aurel Vlad și în peisajele prezentate de Răzvan Stoica sau de P. Codiță în *Toamna*.

În lucrările de compoziție amintite mai sus, se simte și lipsa studiilor după natură, pentru elementele care pot contribui la realizarea firescului imaginii artistice. În atelier nu pot fi rezolvate plein-air-ul, atmosfera, mișcarea și nici relațiile sufletești dintre oamenii prinși în același proces de activitate.

În unele lucrări, artiștii prezintă oameni ai zilelor noastre, oameni noi, care se dezvoltă în cadrul și o dată cu orînduirea noastră socialistă, fără să cunoască însă trăsăturile caracteristice, noi, ale acestor oameni. La aceasta contribuie și lipsa de înțelegere a conținutului și nivelul scăzut al mijloacelor plastice folosite de pictor.

În *Tînăra doctoriță* de Gheorghe Roșu, vedem o fată pozînd zîmbitoare, fără să-i sezisăm rostul ei în compoziție. Gheorghe Spiridon a pictat tabloul său *Primii pe raion* mai repede decît a gîndit asupra lui. In *Noul inginer agronom*, I. Țînțaș a lăsat la o parte realitatea de la care pornise și a încercat să descopere în atelier tipicul din viața țărănimii de azi.

Același procedeu se simte și în *Studenta* de Al. Avramescu, sau în lucrarea pictorului D. Ghiață-Colibași, *Din manifestările culturale*.

CORNELIU BABA — George Enescu — ulei 1,93 × 1,10 m

Cele două portrete de muncitori *Fruntaș în întrecerea socialistă* de Justina Popescu și *Minerul fruntaș Gasparik Anton* de Lucreția Szasz se caracterizează mai mult prin veridicitatea trăsăturilor fizionomice, decît prin reliefarea particularităților vieții sufletești a modelelor, ceea ce ne face să credem că artistele, în ciuda bunelor lor intenții, n-au înțeles în adîncime problemele tipizării în portret.

Poza convențională și coloritul cu efecte discutabile la primul, sau șters și uniform la al doilea, accentuează și mai mult aceste lipsuri.

Spre deosebire de lucrarea *Intîrziații*, în *Pregătiri pentru serbare*, Gheorghe Iacob merge spre o schematizare a figurilor de copii, ajungînd în unele cazuri pînă aproape de dezumanizare.

Unii pictori, încercînd să prezinte tipul omului nou, al fruntașului, al muncitorului, nici nu-și mai dau osteneala să-l caute. Aleg un model care — după părerea lor neconfruntată cu viața — pare a fi corespunzător, îl îmbracă într-un costum oarecare, cu recuzita corespunzătoare specificului muncii, și încep să picteze.

Așa sînt realizate portretele: *Fruntașa* de I. Pană și *Mineră* de I. Bițan. Asemenea reprezentări firește că n-au nimic comun cu chipul oamenilor muncii. Dimpotrivă.

În lucrările despre care voi vorbi mai departe, fără să trec cu vederea unele calități plastice existente, se simte prea mult o poziție manieristă și formală. Interesul artistului nu este

GHELMAN LAZĂR — Cioban — ulei 1,40 × 1,00 m

de a fi rezolvată. Compozițiile și portretele reușite, care pun în lumină pe eroul pozitiv al zilelor noastre, sînt extrem de rare, iar unii dintre pictorii care ar fi cei mai în măsură în momentul de față să facă acest lucru ezită să atace curajos această temă fundamentală. Viața oamenilor simpli, viața sufletească și socială a muncitorilor și țăranilor muncitori, este prea puțin cunoscută de către artiștii noștri; ei nu sînt încă familiarizați cu ea și aceasta explică într-o bună măsură faptul că portretiștii noștri se îndreaptă încă prea unilateral spre mediul intelectualității, al oamenilor de cultură, al prietenilor sau al propriei persoane, domenii mai cunoscute, mai comode pentru cel care preferă calea celei mai ușoare rezistențe. Lucrul acesta duce însă, dacă ne referim la ansamblul picturii noastre, la o îngustare profund nejustă a izvoarelor noastre de inspirație. An de an ne plîngem că tablourile care înfățișează viața și chipul muncitorilor și țăranilor sînt încă șterse, schematice, neconvingătoare. Lucrul acesta ni-l reproșează cu amărăciune întreaga opinie publică. Cine trebuie să urnească pictura noastră din acest impas? Oare tot greul trebuie lăsat aproape numai pe umerii tineretului, care, așa cum se vede, își face într-o bună măsură datoria, dar care, natural, încă n-are experiență, încă nu e copt pentru lucrări care să reziste vremii? Oare nu este în primul rînd de datoria celor mai talentați artiști, a maeștrilor și profesorilor noștri să ne dea ei exemplu, să fie ei în primele rînduri în sectoarele cele mai grele, unde se dă bătălia decisivă? Credem cu hotărîre că da, că răspunderea înaltă care apasă pe umerii artiștilor cu privire la creația noastră contemporană nu poate să nu determine o schimbare de atitudine în această privință, care să aibă ca rezultat apariția în viitoarele noastre expoziții a unor compoziții și portrete ireproșabile artisticește și inspirate din temele cu adevărat majore ale epocii noastre.

Credem că este necesar ca în același timp cu lărgirea rîndurilor artiștilor care se plasează pe cele mai avansate poziții artistice și ideologice, să se lupte stăruitor pentru lichidarea schematismului, a convenționalismului, a simplismului în toare genurile picturii, printr-o mai strînsă legătură a artistului cu viața, prin crearea condițiilor necesare pentru ca el să poată petrece un timp mai îndelungat în mijlocul oamenilor muncii, la locurile de producție. Tema muncii constructive, eroice, a poporului nostru, a cărei însemnătate a fost atît de puternic accentuată în materialele celui de al II-lea Congres al Partidului nostru trebuie să-și

orientat către reprezentarea realității prin intermediul artei, ci se menține în sfera restrînsă, strict individualistă, a folosirii anumitor procedee formale de organizare a elementelor ce intră în compoziția imaginii artistice. O asemenea operă de artă nu se poate adresa unor mase largi de iubitori ai frumosului, iar noi dorim să facem o artă cu un vădit caracter popular.

În *Concurs de dansuri*, Constantin Crăciun, preocupat să rezolve ritmul variat al grupului de dansatori, se mulțumește să înscrie grupurile de spectatori în peisajul convențional redat, fără să se preocupe de individualizarea și de felul în care participă oamenii la ceea ce se întîmplă, fără să stabilească legături sufletești între ei. Culoarea, la rîndul ei, încorsetată într-o formulă cromatică, nu susține subiectul pe tot cuprinsul desfășurării ei.

Pe aceeași poziție se găsesc și *Portret de fată* de C. Abulius sau *Peisaj din Bărăgan* de I. Mirea.

În încheiere, referindu-ne la problema centrală a artei noastre contemporane, aceea a făuririi chipului artisticește emoționant al omului nou, constructor entuziast și conștient al socialismului în țara noastră, trebuie să arătăm că ea este încă departe

EMILIA NICULESCU — În țarină — ulei 1,01 × 1,25 m

găsească o oglindire mai vastă, mai multilaterală, în viitoarele noastre opere. De asemenea, şi temele mari ale luptei pentru libertate din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat trebuie să preocupe mai intens pe artişti. Marile evenimente pe care le vom comemora nu peste multă vreme, înplinirea a 50 de ani de la răscoalele ţărăneşti din 1907, 10 ani de la proclamarea Republicii Populare Romîne, vor trebui să prilejuiască operele de mare respiraţie şi semnificaţie pe care le aşteaptă poporul nostru de la noi. Este indiscutabil că o mare însemnătate o are pentru artist ridicarea nivelului său ideologic. Multe confuzii, lipsa de claritate, atitudinile pasive şi naturaliste ce mai pot fi constatate într-un număr de lucrări vor putea dispărea dacă artiştii vor şti să înţeleagă viaţa din jurul lor în lumina principiilor marxism-leninismului. Cît de multe s-au realizat în patria noastră în ultimii ani! Aceste minunate rezultate obţinute de poporul nostru sub îndrumarea partidului, în pofida deşănţatelor pronosticuri ale duşmanilor din ţară şi de peste hotare, se înfăptuiesc sub ochii noştri. Opera de artă este calea prin care artistul cetăţean îşi exprimă deschis şi ferm ideile şi sentimentele, dragostea şi credinţa sa în cauza păcii şi a socialismului, în popor şi în partid.

Realitatea este infinit de bogată şi neasemuit de frumoasă. Trebuie doar să o cunoaştem în profunzime, să o iubim şi să muncim din răsputeri pentru ca opera de artă să fie la înălţimea acestei realităţi.

EUGEN POPA — Mila 23, vedere panoramică — ulei 0,74 × 1,01 m

SCULPTURA

MIRCEA POPESCU

Impresia generală pe care operele de sculptură prezentate la Expoziția interregională din București o puteau lăsa privitorului era dintre cele mai contradictorii. Și la prima vedere, și chiar la o analiză atentă, tematica lucrărilor expuse se dovedea destul de cuprinzătoare, poate chiar mai variată și mai legată de actualitate, păstrînd bineînțeles proporțiile, decît la expozițiile anuale precedente. Mergînd pe aceeași cale, adică despărțind în mod artificial conținutul de forma lui de exprimare, se putea vorbi — și s-a și vorbit — despre un nivel în ansamblu, satisfăcător al meșteșugului artistic, de o cunoaștere — tot în ansamblu — mai bună a tehnicii sculpturii, a anatomiei corpului omenesc, de o folosire mai adecvată a însușirilor materialelor diverse din care artistul sculptor își plăsmuiește opera etc. Toate celelalte lucruri bune care s-au spus despre contribuția sculptorilor noștri la ultimele două expoziții anuale de stat în special, au putut și pot fi repetate și de data aceasta, și încă, în unele privințe, cu și mai multă îndreptățire. Este într-adevăr un fapt că participarea tinerilor artiști a fost la această expoziție și masivă și importantă — și încă în domeniul compoziției statuare — după cum, cu o deosebită satisfacție a fost salutată prezența cu opere valoroase la expoziție a maeștrilor din generația mai veche. La lista meritelor de acest fel s-ar mai putea adăuga și altele ca, de pildă, înmulțirea operelor lucrate în materiale definitive — marmura, piatra, bronzul — tendință ai cărei principali exponenți s-au făcut tot tinerii. De altfel, chiar numai numărul lucrărilor expuse — deși la aceasta indulgența uneori excesivă a juriului și-a avut partea ei de contribuție — dovedește cel puțin că sculptura de toate genurile este practicată, date fiind condițiile deosebit de favorabile de dezvoltare ce i-au fost create, în tot mai multe ateliere, ceea ce nu poate decît să contribuie la răspîndirea și progresul ei.

Iată deci o serie întreagă de motive care ar putea să ne îndemne la o apreciere elogioasă a sculpturii de la interregionala din București și la optimism în ce privește perspectivele de viitor ale acestei arte în țara noastră. Fără ca optimismul nostru să scadă, dacă ne gîndim la succesele însemnate dobîndite în sculptură mai ales în ultimii ani și la lucrările cu adevărat bune din această expoziție, nu putem din păcate formula, fără rezerve foarte serioase, o asemenea apreciere. Nu putem, pentru că ne pune pe gînduri un fapt dintre cele mai simple, dar mai tulburătoare totodată. Deși ne aflăm, în momentul redactării acestui articol, la capătul unei documentări destul de conștiincioase, la baza căreia au stat în primul rînd repetate vizite în sălile expoziției, au rămas încă opere a căror imagine se menține difuză în memorie, în timp ce, pentru un număr din păcate prea mare de lucrări, memorizarea mai mult sau mai puțin exactă se datorește în cea mai mare măsură exclusiv interesului — am zice — profesional, sau vreunor greșeli care ni s-au părut excesive. Experiența noastră de pînă acum ne-a învățat însă că, chiar dacă sensurile și implicațiile mai profunde ale operei de artă adevărate se dezvăluie și se clarifică treptat, calitățile ei generale, rezonanța ei efectivă o impun

NAUM CORCESCU — Echipă de turnători — ghips patinat 1,25 × 2,00 m

BORIS CARAGEA — Miner — bronz 0,65 m

aproape totdeauna de la prima vedere, cu o forţă irezistibilă. Şi nici nu poate fi altfel. Opera de artă de aceea este operă de artă şi nu simplu material intuitiv şi didactic, pentrucă, adresîndu-se deopotrivă inteligenţei şi sensibilităţii, pune în mişcare, răscoleşte întreaga noastră fiinţă, revelează aspecte pe care ochiul ameţit de diversitatea cotidiană şi gîndul încătuşat de rutină nu le pot surprinde. Cu cît este mai valabil acest lucru pentru opera de artă a zilelor noastre, care-şi proclamă cu mîndrie legătura indestructibilă, prin conţinutul şi sensurile sale cele mai adînci, cu frămîntările şi idealurile celor mulţi!

Este adevărat că, sculptura are, faţă de alte forme de artă, un limbaj relativ mai sărac, că ea nu beneficiază, de pildă, de avantajele culorii — sau, mai bine zis, nu mai foloseşte acest element al limbajului plastic; dar ea este în schimb arta atitudinilor expresive, a gîndurilor mari care învie şi luminează materialul inert, a mişcării încordate a luptătorului sau a seninătăţii majestuoase a celui care a cucerit viaţa. Prin excelenţă arta monumentalului, sculptura poate şi trebuie să vorbească mai direct, mai clar şi mai simplu decît alte forme ale artei, minţii şi inimii privitorului. Lapidaritatea ei cere o concentrare a expresiei care s-ar cuveni să o facă cu atît mai elocventă. Cum să nu ne neliniştească atunci faptul că atîţia vizitatori de toate categoriile treceau cu nepăsare pe lîngă multe — cele mai multe — din lucrările de sculptură, sau aruncau asupra lor doar o privire fugară, pe care nimic nu reuşea să o reţină şi să o intereseze! Fără îndoială, condiţiile de expunere a lucrărilor de sculptură au fost departe de a fi satisfăcătoare. Nici sălile Fundaţiei Dalles şi nici sălile Muzeului de Artă al R.P.R. nu răspund cerinţelor pe care trebuie să le întrunească gliptoteca ideală. Îngrămădite sau aşezate în unghere întunecoase sau chiar împotriva luminii, unele lucrări, şi nu dintre cele mai puţin semnificative, cereau un efort serios al imaginaţiei privitorului, pentru a fi înţelese şi preţuite la adevărata lor valoare. S-ar putea susţine, pe de altă parte, că în ţara noastră, unde sculptura statuară şi de postament nu au o tradiţie prea îndelungată şi nu s-au bucurat decît sporadic de sprijinul şi înţelegerea oficialităţilor, nici gustul marelui public pentru opera de sculptură nu este pe deplin format. Sculptura noastră nouă are, tocmai de aceea, şi rolul de mare răspundere de a educa în această direcţie gustul publicului larg de oameni ai muncii, a cărui receptivitate pentru toate formele de artă adevărată se dovedeşte a fi atît de largă.

Care este mesajul pe care lucrările de sculptură de la Expoziţia interregională din Bucureşti îl trasmit privitorului, cum şi în ce sens contribuie ele la educarea lui cetăţenească şi artistică, şi pe de altă parte, care sînt cauzele puterii de pătrundere, capacităţii emotive reduse sau chiar inexistente a multora dintre ele — iată cîteva din gîndurile cu care am pornit la studierea acestui foarte important sector al expoziţiei.

În « Caietele de însemnări » ale lui P. Pavlenko se află notat acest mare şi elementar adevăr, nesocotit încă, din păcate, de atîţi artişti: « O problemă care interesează cincizeci sau o sută de mii de oameni nu este încă coaptă pentru artă. Numai ceea ce frămîntă şi agită milioane de oameni poate fi subiect pentru scrierea unor lucrări». Valabilă pentru literatură, această observaţie este, am spune, mai valabilă încă pentru sculptură. Nu credem că greşim prea mult dacă afirmăm că sculptura este, chiar în portretul precis individualizat şi chiar în formele ei minore, arta plăsmuirii chipurilor reprezentative. Materialul însuşi al sculpturii, laconismul mijloacelor ei de expresie, cer dintru început o generalizare mai amplă, la baza căreia trebuie însă să stea o cunoaştere a omului şi o deprindere a meşteşugului cu atît mai desăvîrşite.

În epocile mari ale culturii europene, în secolul de înflorire a culturii elene, apoi în Renaştere, sculptorii, îndeplinindu-şi adevărata misiune, au plăsmuit chipurile vii şi impresionante peste veacuri, ale oamenilor reprezentativi ai vremii lor. Pe sculptorii din zilele noastre ar trebui să-i întraripeze gîndul şi să-i îmboldească ambiţia de a aşeza în această impunătoare galerie a demnităţii şi nobleţei omului opere care să vorbească cu tot atîta elocvenţă generaţiilor viitoare despre omul simplu, dar de o neasemuită măreţie, care, prin muncă şi luptă nespus de grea, a pus temeliile unei societăţi menite să întruchipeze toate aspiraţiile spre mai bine ale omenirii.

N-am repeta şi n-am reaminti toate aceste adevăruri elementare dacă am fi putut consemna la expoziţia interregională de care ne ocupăm dispariţia lucrărilor nesemnificative, căldicele, şterse şi inexpresive, dacă am fi simţit că, atunci cînd au pornit la executarea lucrărilor lor, toţi artiştii s-au întrebat în ce măsură ele interesează masele largi ale poporului, acele milioane de oameni de care pe drept cuvînt vorbea Pavlenko ca despre factorul esenţial care trebuie să prezideze la alegerea subiectului operei de artă.

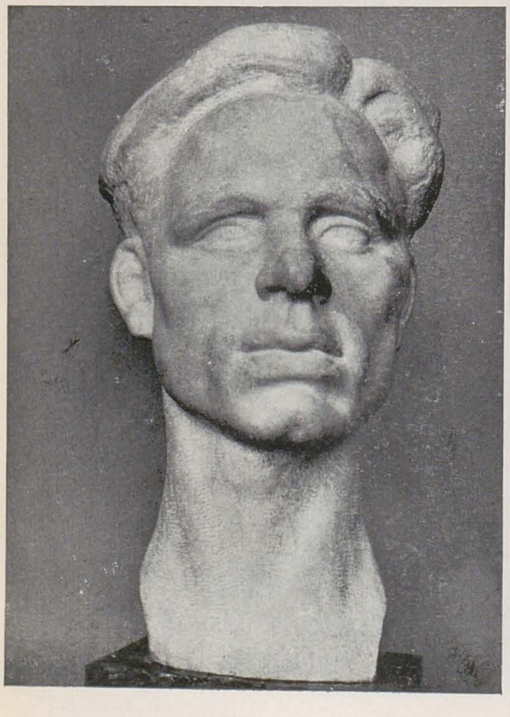
MAXIMILIAN SCHULMAN — Prietenie — ghips patinat 1,70 m

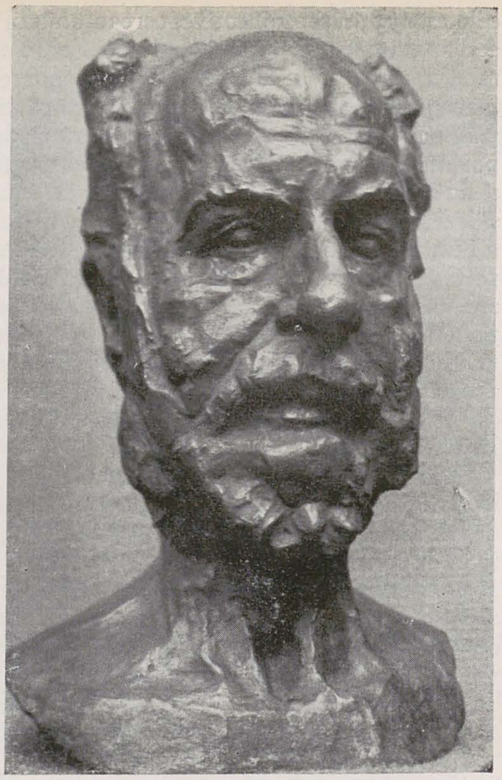
Poate că unora cuvintele noastre li se vor părea grandilocvente. Nouă însă ni se pare cel puțin ciudat, ba chiar cu totul de neînțeles, faptul că, într-o epocă de mari frămîntări și prefaceri ca aceasta și într-o țară ca a noastră, în care aceste prefaceri au căpătat un caracter structural și se săvîrșesc într-o atmosferă de muncă și luptă încordată, artiști — unii de mare talent — continuă imperturbabili a trata, am spune a migăli, aceleași teme, în același vechi și imuabil spirit, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat nici în societate și nici în cerințele și gustul consumatorilor de artă de astăzi.

Dar, cum am arătat la începutul articolului, problema centrală a sculpturii la această expoziție nu este totuși aceasta. De fapt, titlurile lucrărilor și, deci, tematica expoziției, învederează o orientare în general justă. Chiar dacă chipurile concrete de fruntași în muncă nu ocupă încă locul ce li se cuvine în ansamblul lucrărilor expuse, în care domină ca și pînă acum portretele de intelectuali, temele actualității ca și temele istorice reprezentative, par a fi găsit un destul de puternic ecou în rîndurile sculptorilor expozanți. Numeroși artiști vădesc preocuparea de a plămădi în materialele sculpturii chipul omului simplu, al muncitorului, care este, fără îndoială, în cadrul temei generale a muncii, eroul principal al artei din zilele noastre.

Ce spun ei privitorului de azi și de mîine despre viața acestor oameni simpli? Ce laturi ale personalității lor dezvăluie operele care încearcă să-i caracterizeze? Dar, mai ales, în ce măsură reușesc ele să trezească dragostea și admirația pentru făuritorii noii societăți, să insufle recunoștință fierbinte pentru tot ce este mare și frumos

MARIA BÎSCĂ NELEANU—Tractoristul Țurcanu
— marmură 0,43 m





GHEORGHE ANGHEL—Pictorul Theodor Pallady
— bronz 0,40 m

în munca lor nespus de grea, pentru tot ce a realizat și realizează poporul muncitor?

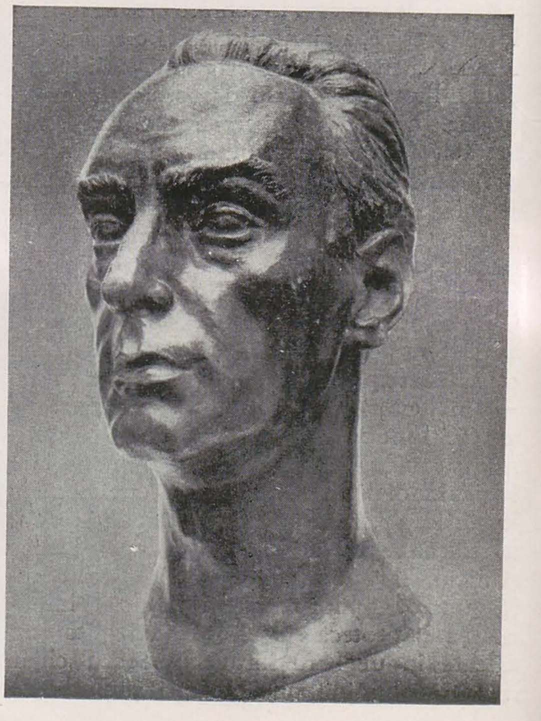
O lucrare care vădește o trăire și o înțelegere autentică a subiectului este fără îndoială *Echipa de turnători*, de Naum Corcescu. Tînărul, dar talentatul ei autor, a realizat o compoziție închegată, cu oameni vii, puternic individualizați, dar pe care-i unește acțiunea comună — turnarea probei de oțel — urmărită de toți cu o atenție încordată. Figurile lor aspre vorbesc despre o viață întreagă de muncă. Pentru a-i caracteriza în acest sens, artistul a folosit un modelaj viguros, în planuri care se întretaie neregulat și care, captînd și respingînd divers lumina, creează contraste vii de lumină și umbră. Și acest procedeu, ca și ordonarea însăși a siluetelor, ne duc cu gîndul la Rodin. Dar lucrarea sculptorului romîn este nu mai puțin originală prin aceasta, iar oamenii pe care-i înfățișează sînt de o neîndoielnică autenticitate. Viziunea voit monumentală este însă ratată din cauza dimensionării greșite a operei în înălțime, ceea ce face ca muncitorii să pară prea mărunți și îndesați. Acest fapt explică în parte sentimentul de apăsare, impresia de forță brutală pe care le trezește opera la prima vedere, dar care se risipesc în mare măsură la o examinare mai atentă a ei. Picturalitatea aproape obositoare se întoarce și ea împotriva intențiilor sculptorului, dînd lucrării un aer mai greoi și mai primitiv decît îl cere sensul ei implicit, și întunecă întrucîtva înțelegerea clară a temei operei, menită fără îndoială, în concepția autorului, să ilustreze ceea ce este nou în atitudinea acestor oameni: spiritul de echipă și simțul clar al răspunderii pentru munca efectuată.

Teoretic, problema noului în trăsăturile și atitudinea muncitorilor din zilele noastre nu ar părea prea complicată. Este vorba înainte de toate de demnitatea pe care ei au căpătat-o, de trezirea la viață, prin însuși acest fapt, a tuturor energiilor lor spirituale, de simțul viu al răspunderii care li se citește pe față. Dar distanța de la cunoașterea teoretică a datelor problemei la întruchiparea lor vie în imagini puternic individualizate, nu a fost străbătută decît de puține opere de la această expoziție.

Portretul *tractoristului Țurcanu*, frumos lucrat în marmură de Maria Bîscă Neleanu, este, după părerea noastră, una dintre acestea. Chipul juvenil, modelat cu căldură și înțelegere, sugerează fără nimic forțat și energia muncitorului conștient de astăzi și viața sa interioară complexă. Mai puțin comunicativ și mai superficial înțeles ni s-a părut bustul *eroului muncii socialiste V. Adochiței*, de aceeași.

La rîndul său, Dorio Lazăr reușește în *Plutaș pe Bistrița* să întruchipeze într-o imagine care are toate atributele unui portret viguros și precis conturat, unul din acele caractere ce însumează trăsăturile unui întreg grup social. Prin întreaga sa structură anatomică, chipul acestui om tînăr, dar călit în lupta de fiecare zi cu natura, exprimă o energie nestăvilită, pe care privirea vulturească o subliniază și mai mult. Sculptorul nu a greșit cînd s-a oprit asupra acestei figuri, a cărei forță și încordare lăuntrică stîrnesc atîtea ecouri în sufletul omului de astăzi. Dacă tratarea ar fi fost la fel de vibrantă, dacă materialul nu ar avea și unele suprafețe inerte, și dacă patina lui gălbuie nu le-ar opaciza întrucîtva, imaginea sculptată a acestui om al muncii s-ar întipări și mai adînc în mintea privitorului.

DUMITRU DEMU—Dramaturgul Horia Lovinescu
— bronz 0,50 m



ION JALEA—«Zdrobiţi orînduirea cea crudă şi nedreaptă» (Eminescu — Împărat şi proletar) — basorelief, ghips 0,72 × 1,25 m

O lucrare cu deosebite calităţi plastice este *Minerul* lui Boris Caragea. Frumos înscrisă în spaţiu, deşi unghiul de vedere nu-i este la fel de favorabil din toate părţile, silueta acestui tînăr, are, cu toate dimensiunile ei reduse — prea reduse, după părerea noastră — avînt şi o anumită elansare. Frumuseţea sănătoasă şi vigoarea corpului tînăr sînt puse în lumină cu un deosebit simţ pentru detaliul anatomic şi pentru valorile tactile ale epidermei. Concentrarea din expresia feţei rămîne însă exterioară şi declamatorie, ceea ce face să scadă potenţialul emoţional al lucrării în ansamblu. Preocuparea pentru realizarea unei atitudini generale expresive, a unui anume decorativism al compoziţiei se dovedeşte aici a fi fost mai intensă decît studierea nuanţată a psihologiei muncitorului portretizat.

Aşa cum am arătat, preocuparea sculptorilor noştri pentru crearea unor imagini generalizatoare ale muncitorului de astăzi, se dovedeşte statornică şi ea constituie fără îndoială un bun cîştigat. O serie întreagă de lucrări sculpturale, portrete compoziţionale sau compoziţii se luptă cu problema redării chipului muncitorului în diferite ipostaze ale activităţii sale. Din păcate însă, din această luptă, mulţi, cei mai mulţi artişti ies învinşi. La întrebarea dacă lucrările lor cu acest subiect adaugă ceva la cunoaşterea generală a acestui tip de umanitate, dezvăluie acele trăsături care să-l facă vrednic de admiraţie, cum este, sau care să-l apropie de inimile noastre, nu putem decît rareori da un răspuns afirmativ. Schematismul concepţiei, lipsa de îndrăzneală şi originalitate în rezolvarea compoziţională şi plastică dau multora din încercările prezentate la interregionala din Bucureşti aerul unor variaţii neinspirate pe aceeaşi temă. Nu acesta este în întregime cazul cu *Minerul* lui Petre Balogh, care, cu tot caracterul lui ilustrativ şi distant, are pondere şi masivitate şi în acelaşi timp o anumită intensitate a expresiei, proprie fără îndoială acestei categorii de muncitori. De asemenea studiul atent al fizionomiei, deşi excesiv şi înecîndu-se în detalii anatomice, l-a ajutat pe Constantin Lucaci să închege un chip de muncitor care se reţine.

În schimb, relieful Gabrielei Manole Adoc, *La abataj*, care vădeşte intenţii şi eforturi sincere, rămîne la suprafaţa lucrurilor, caracterizînd pe mineri mai mult prin musculatură, integrîndu-i într-un ritm care subliniază — lucru pe care desigur autoarea nu l-a vrut — mai mult apăsarea

OSCAR HAN — Ştefan cel Mare — ghips 1,10 m

muncii. Aceasta se întîmplă şi pentru că autoarea nu stăpîneşte încă satisfăcător tehnica reliefului, lucru vizibil mai ales în felul cum a modelat spatele de muncitor din dreapta, lipit pur şi simplu de fond, şi desenat într-un foarte inabil racursi. Posibilităţile acestei tinere sculptoriţe se recunosc mai bine într-o lucrare pe o temă ce i-a fost mai apropiată — *Capul de copil* — care are căldură şi graţie.

Minerul lui G. Covalschi, cu stereotipa dîrzenie susţinută doar de elemente convenţionale — privirea aţintită undeva departe, fruntea încruntată, buzele strînse — rămîne tocmai de aceea impersonal şi rece. Neconvingătoare este şi atitudinea în care Panait Tudor l-a surprins pe *Oţelarul* său. Totul, de la expresia figurii, la gestul mîinii drepte şi la felul în care ţine ranga cu mîna cealaltă pare teatral, nefiresc. Printr-un paradox, lucrarea face totodată impresia că este un instantaneu al mişcării, una din acele imagini în care se descompune mişcarea pe pelicula cinematografică. Fizionomia morală a omului înfăţişat se destramă din toate aceste motive şi în primul rînd pentru că sculptorul a uitat că alegerea momentului în care energiile sufleteşti ale omului se revelează cu cea mai mare forţă şi claritate este condiţia ineluctabilă a operei de artă ! Dar nu singura ! Căci, deşi înfăţişat într-un asemenea moment, şi cu toate că de astădată ochelarii i-au fost ridicaţi pe frunte, *Oţelarul* lui Vasco Angelo rămîne inexpresiv şi generic. Imperfecţiunile de ordin artistic îşi spun aici în chip hotărîtor cuvîntul.

Dar graţia afectată, mulţumirea de sine, mergînd pînă la suficienţă, prin care Mircea Ştefănescu a înţeles să-şi caracterizeze *Cioplitorul*, merită ele să fie ridicate la rangul de trăsături tipice, să fie aşezate pe soclul ce înalţă şi generalizează, al monumentului sculptural ? Credem că nu. De altfel, această

PETRE BALOGH
Miner — ghips patinat
2,00 m

lucrare, ca și *Inovatorul* lui M. Onofrei sau *Țăranul înainte de cules* al lui Ghiță Hanță, sau *Țăranul muncitor citind Scînteia* de Aurel Dincă ridică și o altă problemă. Concepute ca sculpturi de gen ele au fost totuși realizate la proporții de monument. Greșeală de neiertat, pentru că o asemenea dimensionare determină din partea privitorului un gen de receptivitate cu totul inadecvat conținutului afectiv al lucrărilor respective. Și ceea ce este bun în unele din ele devine disproporționat, hipertrofic, și își ratează în felul acesta ținta.

In lucrări ca *Tînăra tractoristă* de Olga Porumbaru, *Țăranca* de Sonia Natra, *10.000 de kg la hectar* de Emil Mereanu, autorii au căutat în mod evident să sublinieze în portretul moral al țărănimii noastre muncitoare optimismul, sănătatea exuberantă, dragostea de viață și de muncă. Din păcate însă, caracterizarea rămîne în toate aceste cazuri exterioară. Ai impresia neplăcută că te afli în fața unor modele de atelier care pozează. Zîmbetul sau voia bună sînt vagi și necomunicative iar atitudinile și compunerea lor (în *10.000 de kg la hectar*) nu au încă firescul pe care dezvăluirea acestei laturi a vieții sufletești a oamenilor muncii îl cere înainte de orice altceva. Opera de artă este o sinteză a unei foarte bogate și adînci experiențe de viață. Intreaga istorie a literaturii și artei ne spune că arta adevărată crește nu din cunoașterea pur teoretică a fenomenelor sau nu numai din ea, ci din comuniunea îndelungată și profundă cu oamenii. Indrăznim să afirmăm că opere ca acestea și ca destule altele nu învederează acea trăire nemijlocită a subiectului, specifică procesului de elaborare a operei de artă. Fără aceasta, înverșunarea, sperăm nu conformistă, a unor artiști, de altfel cu posibilități, de a trata teme care nu le sînt apropiate sau pe care n-au ajuns încă să le asimileze va însemna și mai departe o inutilă risipă de energie.

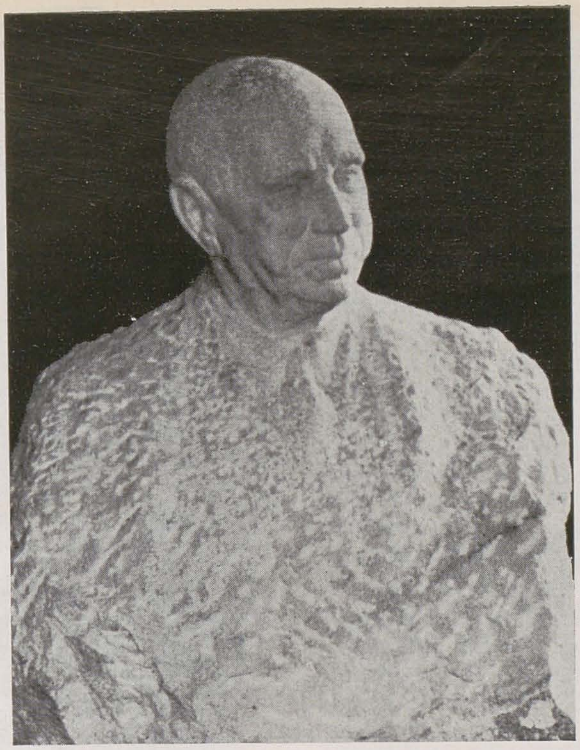
Lipsa de sincronizare a sculptorilor cu tipul de om al muncii pe care se străduiesc să-l reprezinte se vădește nu numai în acest optimism artificial pe care li-l împrumută, nu numai în folosirea exterioară a atributelor, care devin adesea singurul element definitoriu al subiectului, ci mai ales în moliciunea, în lipsa de autentică încordare, de potențial dramatic, a lucrărilor prezentate. Această trăsătură care caracterizează și multe din lucrările mai sus amintite și altele — ca de pildă *Pavagiul* lui G. Ardeleanu — nu poate fi compensată de unele calități formale ale compoziției sau de decorativismul ei mai mult sau mai puțin accentuat.

Un fenomen care ni se pare însă și mai criticabil este acela al lucrărilor, prezente în expoziție printr-o inexplicabilă indulgență a juriului, care vulgarizează chipul muncitorului și al omului din popor sau care, aflîndu-se sub un nivel artistic minim, compromit în mod iremediabil temele abordate. Din prima categorie fac parte portretul *Pietrarului Roditi Nicolae* de Maria Kițulescu — naturalist și rebarbativ —, portretul *Eroul muncii socialiste Vasile Adochiței* aparținînd altfel talentatului Octav Iliescu (și în legătură cu aceasta credem că prezentarea unui portret al unui fruntaș renumit în muncă nu trebuie să deschidă prin ea însăși toate porțile și că, dimpotrivă, tocmai în asemenea cazuri se cuvine ca aprecierea să fie mai atentă și mai riguroasă), *Portretul lui Coruțiu Gheorghe de la GAS Bragadiru* de Spiridon Georgescu și mai ales *Ciobanul din Munții Făgăraș*, penibilă și antipatică figură de operetă, de Justin Năstase. Iar pe de altă parte, rigiditatea unei lucrări ca aceea a lui I. Rucăreanu, *Agronomul și colectivistul controlînd grîul nou* — cioplită nu în sensul, ci împotriva însușirilor materiale ale fibrei lemnului — sau tratarea aridă, seacă, a formelor în sculpturile lui Dămăceanu le împuținează pînă la neființă conținutul de idei și capacitatea emoțională.

O perspectivă mai complexă asupra evenimentelor și prefacerilor petrecute în viața oamenilor din țara noastră în anii din urmă este deschisă de cîteva compoziții de gen, opere în egală măsură ale unor artiști tineri și ale unor sculptori cu mai îndelungată experiență. Ele parcurg în bună măsură distanța de la tipul de compoziție în care accentul este pus pe dezvăluirea sentimentelor personajelor și a relațiilor reciproce dintre ele la cele în care este mai accentuată latura alegorică și simbolică.

O îmbinare reușită a ambelor tendințe ne-o oferă lucrarea intitulată *Prietenie* de Maximilian Schulman. Un fapt de o largă și bogată semnificație — una din realizările de seamă ale regimului de democrație populară — înfrățirea oamenilor muncii de toate naționalitățile, ne este înfățișat prin intermediul unei scene din viața de toate zilele. Cele două țărance muncitoare care, prinse într-o convorbire însuflețită, se îndreaptă braț la braț spre locul de muncă, reprezintă tocmai acele două naționalități între care clasa conducătoare din trecut semănase cea mai mare zîzanie — romînă și maghiară. Simbolul se dezvăluie firesc, fără ostentație și exagerări, la fel cum precis, dar discret, sînt caracterizate tipologic și cele două tinere țărance. Din acest punct de vedere realizarea este deosebit de meritorie. O mode-

DORIO LAZĂR — Plutaș de pe Bistrița — ghips 0,80 m



LELIA ZUAF — Acad. Prof. Dr. C. I. Parhon — marmură 0,85 m

CORNEL MEDREA — Acad. Prof. Traian Săvulescu — bronz 0,73 m

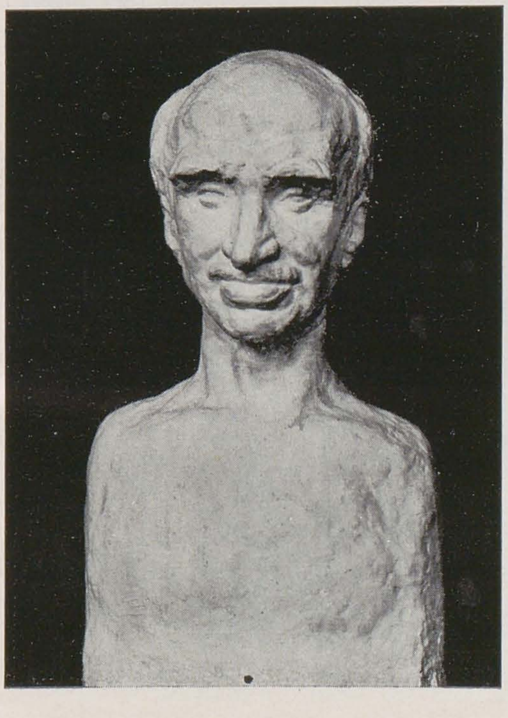
lare mai nuanţată a unora din suprafeţele mai larg desfăşurate ar fi dat însă mai multă căldură acestei lucrări, care înclinăm pe de altă parte să credem că, executată la dimensiuni mai mici, ar fi cîştigat tocmai în această direcţie.

În schimb, relieful *Tînăr din Oaş pleacă la Festival* de sculptorul Ion Vlad este — am spune — o proiectare în legendă a unui fapt adînc grăitor din actualitatea vie. Încercarea este temerară şi rezultatele sînt desigur discutabile. Gesturile şi atitudinile hieratice, orînduirea personajelor după un ritm care ne aminteşte mai curînd de frizele antice, tendinţa prea evidentă spre decorativism, nu sînt de natură a clarifica şi transmite pe calea cea mai directă înţelesurile şi rezonanţa amplă a faptului înfăţişat. Şi totuşi, prestanţa şi nobleţea tuturor personajelor, dar mai ales a celor două din stînga — tînărul şi soţia lui — sînt cele ale ţăranilor noştri de la munte şi ale oşenilor în primul rînd, iar solemnitatea care străbate întreaga compoziţie — bine gîndită de altfel şi în raport cu conţinutul de idei, ne transpune întrucîtva în atmosfera unei asemenea întîmplări minunate, fără seamăn, petrecute în viaţa unor ţărani din fundul munţilor. Nu-i putem însă recomanda sculptorului Ion Vlad să meargă mai departe pe calea unor asemenea încercări şi căutări artistice, care l-ar putea uşor duce la virtuozitate pură şi la manierism. Am aştepta mai curînd ca el să pună remarcabilele calităţi artistice de care dă dovadă în această lucrare în slujba realizării unor compoziţii mai vibrante, mai calde, mai apropiate de stilul de viaţă şi de înţelegerea oamenilor de astăzi.

Tot aici trebuie menţionat relieful de mici dimensiuni al Elenei Serova, *Şi ele pregătesc daruri pentru Festival*, care parafrazează de asemenea, dar nu cu acelaşi succes, formule mai vechi. În afară de naivitatea nu cu totul lipsită de farmec, dar monotonă, a atmosferei generale şi de oarecare calităţi de caligrafie a formelor, nu putem însă reţine nimic din această lucrare evident schematică şi de redusă rezonanţă.

Prin eterogeneitatea elementelor folosite se caracterizează şi relieful *In delta Dunării* de T. N. Ionescu. Grupul central al năvodarilor este studiat şi rezolvat cu grijă pentru detaliul realist şi cu înţelegere pentru anatomia corpului omenesc. El este însă înscris pe un fond şi într-un cadru concepute şi tratate în stil pur decorativ, în dispreţul perspectivei, ceea ce face imaginea hibridă, lipsind-o de soliditatea şi plenitudinea unei compoziţii unitare şi coerente.

CORNEL MEDREA — Compozitorul D. Cuclin — ghips 0,85 m



Interesante pe linia încorporării unor elemente de artă populară tradiţională, arhaică chiar, în imaginea artistică menită să vehiculeze simbolul, sînt şi compoziţiile sculpturale *Africa eliberată* de Ana Cordoneţ şi *Maternitate* de Ion Vlasiu.

Mai reuşită ni se pare prima, în care reminiscenţele artei negre folclorice dau autenticitate acestui tip de femeie înţeleasă şi tratată realist — cu toată alungirea cam nefirească a corpului, chibzuită să sublinieze monumentalitatea şi sensul mişcării. Imaginea este în orice caz evocatoare şi semnificaţia ei se descifrează cu uşurinţă.

Maternitate de Ion Vlasiu ne duce de asemenea spre tehnicile artei populare şi în genere spre o viziune arhaizantă, de data aceasta în stil naţional. Lucrarea are, cu toate dimensiunile ei reduse, o certă monumentalitate, dar este înţepenită şi aspră. Vrînd să-i sublinieze latura eroică, autorul a dezumanizat în mare măsură imaginea, lipsind-o de suportul ei cel mai de seamă — individualizarea concretă, vie.

În lucrarea sa de diplomă intitulată *Mama*, Jana Zalman Gertler dă acestei teme o interpretare mai corespunzătoare conţinutului afectiv, mai caldă şi mai familiară oricărui privitor. Lucrarea, care reia o schemă compoziţională de mult cunoscută, este totuşi de bun augur pentru tînăra ei autoare care dovedeşte că ştie să închege

o imagine sculpturală şi să modeleze expresiv o fizionomie.

Aceleaşi calităţi, într-o mai mare măsură încă, le vădeşte relieful intitulat *Prima zi de şcoală* de Lie Doina, şi el tot o lucrare de diplomă. Autoarea a rezolvat aici satisfăcător probleme dificile de coordonare a expresiilor şi atitudinilor unui număr destul de mare de personaje şi mai ales a reuşit să analizeze şi să redea nuanţat reacţiile diferite ale copiilor în acest moment însemnat din viaţa lor — lucru care nu era deloc uşor. Coloanele şi arcadele din fund sînt însă nefireşti şi probabil că au fost introduse doar pentru a articula compoziţia, lipsită altfel de ritmicitatea necesară.

Generaţia tînără a patriei noastre este înfăţişată în expoziţie şi printr-o serie de portrete. În mod inevitabil, chiar atunci cînd reprezintă copii anumiţi, asemenea portrete au mai mult un caracter tipologic. Cu atît mai bine trebuie însă înţeleasă psihologia vîrstei şi relativa complexitate — tocmai pentru că este labilă şi în continuă transformare — a vieţii sufleteşti a copilului. Fără aceasta, chipurile de copii devin decorative şi stereotipe. Asemenea chipuri se întîlnesc din păcate şi de data aceasta. Dar echilibrul este din plin restabilit de cîteva portrete de copii remarcabile prin autenticitate şi prospeţime. În fruntea lor se situează fără îndoială admirabila lucrare a lui Ion Irimescu, *Pionierul Dragoş*, lucrare în care autorul îşi dovedeşte o dată mai mult măiestria. Figura acestui copil, la vîrsta dintre copilărie şi adolescenţă, cu preocupările şi îngîndurările ei, palpită de viaţă, datorită atît modelajului subtil şi de o mare sensibilitate cît şi exploatării iscusite a reflexelor de lumină! Foarte reuşite sînt de asemenea portretele de copii ale Mariei Bîscă Neleanu. Ne-a plăcut în deosebi chipul autentic, neînfrumuseţat, de ţărăncuţă, pe figura căreia tînăra dar talentata sculptoriţă a ştiut să redea aşa de nuanţat umbra de tristeţe stîrnită de cine ştie ce gînd sau grijă ce-i depăşesc vîrsta şi înţelegerea. Frumos, dar prea stilizat, ceea ce-i dă un aer cam artificial, este şi *Portretul de copil* al maestrului Baraschi.

Reuşit ni se pare felul în care Sonia Natra a stilizat chipului băciţei *Ioana Măgură*, de un frumos decorativism, dar păstrînd, datorită respectării structurii generale anatomice şi a formelor reale, tot firescul şi prospeţimea unei imagini realiste.

Prin aerul de puritate tinerească şi feminină pe care a ştiut să li-l imprime — dar numai prin aceasta — *Chipul de studentă* de Florica Anastasescu Bărăscu şi cel al utemistei *Vera Ghiocel* de Iulia Oniţă exprimă ceva din structura sufletească a vîrstelor respective şi capătă şi oarecare valenţe mai largi.

Cîteva cuvinte trebuie spuse aici despre *Periniţa* de Ada Geo. De departe compoziţia acestei lucrări are coeziune şi oarecare graţie. Tratarea schematică a figurilor copiilor, care seamănă mai mult cu nişte păpuşi, şi lipsa de finisaj devin însă supărătoare la o analiză mai îndeaproape. Pe de altă parte simbolul — înfrăţirea popoarelor de toate rasele — nu se încorporează lucrării, rămîne demonstrativ şi palid. Cu mult mai mult firesc, dar nu cu destulă fineţe şi cizelare a formelor, tratează această temă Nicolae Pascu în *Pe acelaşi drum*.

Despre viaţa de astăzi a tineretului ne vorbesc cele cîteva lucrări — compoziţii şi portrete — care încearcă să-l caracterizeze prin prisma preocupărilor sale sportive. Cea mai evocatoare şi mai bogată în semnificaţii, *Alergări la ţară* de Elly Hette, deşi fotografiază oarecum mişcarea, are mult firesc şi încheagă o compoziţie unitară şi de un plăcut decorativism.

O. ILIESCU — Acad. Dr. Hortolomei — bronz 0,80 m

Din nefericire însă poza nu lipseşte — ceea ce ni se pare într-adevăr excesiv — nici în lucrările cu temă sportivă. *Excursioniştii* Danei Marinescu sînt compuşi teatral şi au în priviri şi în atitudine o încordare nefirească. În schimb, *Discobolul* de Eugen Ciucă — altfel priceput în acest gen de lucrări — şi Dumitriu Bîrlad, păcătuieşte tocmai prin moliciune şi printr-o expresie necorespunzătoare — mai curînd visătoare — a feţei. Într-un moment de maximă tensiune, tînărul acesta pare a executa o piruietă dansantă. El nu se înscrie cu cinste în galeria marilor săi înaintaşi. Un portret reuşit ni se pare a fi cel al lui *Ion Söter*, maestru al sportului, lucrat de C. Iordache cu căldură şi cu înţelegere pentru întreaga personalitate a modelului.

Acestea sînt de altfel, în genere, condiţiile realizării unui bun portret, gen care tocmai de aceea cere din partea artistului maturitate de gîndire şi fineţe a analizei psihologice. Cu toate că s-a constituit abia în a doua jumătate a secolului trecut, şcoala romînească de sculptură are în acest domeniu o tradiţie bogată şi de mare preţ, dacă n-ar fi să-i amintim decît pe Karl Storck, Ion Georgescu şi Şt. I. Valbudea, în secolul trecut, sau, în secolul nostru, pe Dimitrie Paciurea şi Frederic Storck. Succesele înregistrate în portretistica sculpturală în anii din urmă ne îndreptăţesc să afirmăm că, departe de a-şi dezminţi predecesorii,

LIE DOINA — Prima zi de şcoală — ghips 1,70 × 2,16 m

ION IRIMESCU — Scriitorul Al. Cazaban — marmură 0,85 m

artiştii de astăzi se situiează pe linia celei mai bune tradiţii, dezvoltînd-o şi îmbogăţind-o cu noi opere valoroase. Şi la Expoziţia interregională de la Bucureşti, alături de portretele de muncitori — este adevărat nu prea numeroase, dar, unele foarte izbutite, cum am văzut — întîlnim printre portretele de oameni de cultură o seamă de lucrări care confirmă în mod strălucit calităţile artiştilor noştri — din generaţia mai vîrstnică sau tineri — în această direcţie.

Am admirat la maestrul Corneliu Medrea, care ne-a prezentat portretul atît de impunător şi de uman în acelaşi timp al *Academicianului Traian Săvulescu* şi portretele a doi muzicieni de seamă, *Academicianul Mihail Jora* şi *Dimitrie Cuclin*, în deosebi varietatea rezolvărilor plastice folosite, în funcţie de temperamentul şi de întreg complexul de trăsături ale personalităţilor portretizate. S-ar putea desigur discuta dacă bustul subţire şi alungit, care dă portretului atît de interiorizat al compozitorului Cuclin un aer cam ciudat, este soluţia cea mai bună, sau dacă atitudinea şi expresia aleasă pentru caracterizarea compozitorului Mihail Jora era cea mai nimerită (o comparaţie cu portretul pictat de Al. Ciucurencu ar putea duce la concluzii interesante). Efortul de a găsi noi formule din partea unui artist cu o activitate atît de bogată în urma sa ca maestrul Corneliu Medrea este însă exemplar şi merită să fie în deosebi subliniat dacă ne gîndim că atîţi artişti mai tineri, unii abia la începutul carierii lor, se mulţumesc să confecţioneze, fie şi după reţete de fabricaţie proprie, lucrări în serie, care seamănă unele cu altele, indiferent de specificul conţinutului lor.

Dintre portretele maestrului I. Jalea ne-a plăcut medalia care-l înfăţişează pe compozitorul *Sabin Drăgoi* şi care arată că acest gen al sculpturii, ilustrat de altfel de mari maeştri ai artei universale nu exclude cîtuşi de puţin caracterizarea şi modelajul nuanţat al figurilor. Ne-a plăcut însă mai ales portretul fiicei artistului, discret stilizat, dar păstrîndu-şi întreaga expresivitate. *Dimitrie Cuclin* al maestrului O. Han reprezintă, la rîndul său, cu toate dimensiunile reduse, o interpretare care se susţine a personalităţii modelului.

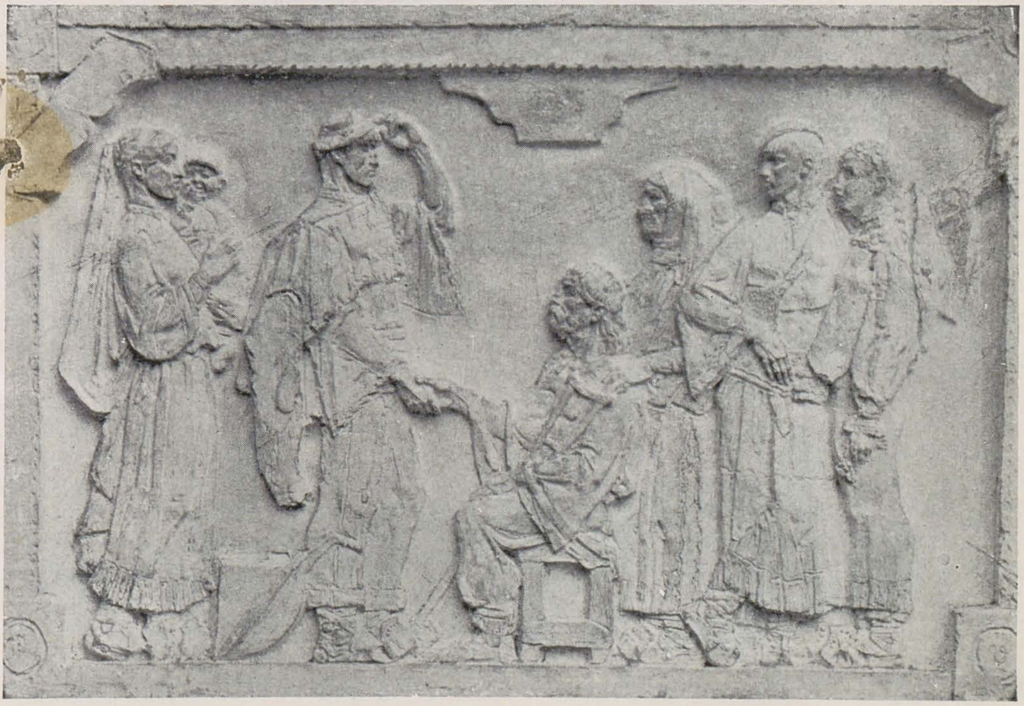
Un portret admirabil este cel al scriitorului *Al. Cazaban*, de maestrul Ion Irimescu. Forţa şi adevărul caracterizării vin aici din faptul că autorul a intuit cu simpatie şi a ştiut să întruchipeze — cu sobrietatea şi echilibrul care despart portretul de caricatură — trăsătura cea mai accentuată a structurii sufleteşti a celui portretizat — bonomia luminată de inteligenţă. De aceea, chipul scriitorului Cazaban trăieşte cu acea viaţă intensă pe care nu o pot avea niciodată portretele obiectiviste, fotografice, unde trăsăturile principale apar alături de detalii neesenţiale, care diluează şi destramă imaginea.

Gheorghe Anghel este prezent în expoziţie cu două portrete, cel al *pictorului Th. Pallady* şi un *Portret de femeie*, care vădesc aceeaşi nuanţată putere de caracterizare plastică, acelaşi simţ al valorilor tactile şi al frumuseţii formelor, pe care i le cunoaştem din întreaga sa creaţie de pînă acum. În faţa unor asemenea lucrări ne cuprinde doar regretul că artişti de atîtea resurse ca Gh. Anghel şi nu numai ca el, nu-şi lărgesc întrucîtva problematica, nu-şi încearcă măiestria în teme mai complexe, cărora le-ar putea da desigur rezolvări valoroase.

Portrete, bineînţeles pregnant caracterizate şi modelate cu sensibilitate, au prezentat la expoziţie şi cîţiva artişti tineri. Foarte izbutit este portretul *Academicianului Dr. C. I. Parhon*, în figura căruia Lelia Zuaf a subliniat cu multă căldură şi adevăr înţelepciunea şi bunătatea acestui mare savant, a cărui viaţă este pusă în slujba fericirii omului. Bustul este însă prea masiv faţă de cap şi e lucrat destul de grăbit şi superficial. Personalitatea *Academicianului Dr. Hortolomei* şi-a găsit în sculptorul Octav Iliescu un interpret inteligent şi fidel, care a ştiut să pună în lumină privirea pătrunzătoare, dar înţelegătoare, şi energia reţinută a chirurgului şi a omului de ştiinţă, cunoscător şi în acelaşi timp tămăduitor al suferinţelor omeneşti. Remarcabil este portretul *dramaturgului Horia Lovinescu* de Dumitru Demu, care ştie să îmbine o viziune monumentală cu evidenţierea celor mai expresive detalii ale fizionomiei modelului. Evocatoare sînt şi portretele *poetului Dan Deşliu* de Linica Els Siegler, al *scriitorului Philippide* de Ion Lucian Murnu, al *poetului Bacovia* de N. Crişan — cu toate că dimensiunile prea reduse îl dezavantajează — al *actorului Mihai Berechet* de C. Lucaci, al *Luciei Demetrius* de Carmen Răchiţeanu, al *compozitorului G. Enacovici* de V. Vasiliu-Falti. Dintre portretele prezentate de Andrei Ostap — care mai are de învăţat în ce priveşte modelajul şi anatomia figurilor — îl reţinem pe cel al pictoriţei *Cecilia Cruţescu-Storck*, lucrare care, în ciuda deficienţelor de factură, are ceea ce se numeşte « caracter ».

Un eşec în ceea ce priveşte înţelegerea multilaterală a personalităţii marelui nostru

ION VLAD — Tînăr din Oaş pleacă la Festival — ghips L. 1,30 m



scriitor îl constituie bustul lui *Mihail Sadoveanu* de Ion Vlad. Sculptorul Ion Vlad știe să dea monumentalitate unei figuri, calitate care se vede și la această lucrare, în care însă prea marea siguranță de sine și tratarea prea largă, neglijentă, a formelor s-au răzbunat pe artist care trebuie — și de altfel poate — să-și stăpînească temperamentul și să se autodisciplineze.

O lucrare anacronică și ca psihologie și ca factură este *Portretul de femeie* al lui Al. Călinescu, de un romantism desuet, ce putea plăcea cel mult la sfîrșitul secolului trecut. În schimb, în bustul *Prof. Arh. Alex. Bărcăcilă*, sculptorul Al. Călinescu ne dă un portret viguros caracterizat și frumos construit.

Este limpede că în domeniul portretelor de contemporani și mai ales al celor de intelectuali, bilanțul Expoziției interregionale de la București este pozitiv. Acest lucru nu face decît să confirme importanța legăturii directe cu viața, cu subiectul, pentru crearea unei opere de artă. Dragostea și admirația pentru omul portretizat, afinitățile preexistente sau care se stabilesc în cursul dialogului dintre el și artist și nu în cea mai mică măsură comunitatea de gînduri și interese ce decurge din însuși faptul contemporaneității, sînt tot atîtea elemente din care crește substanța operei de artă autentice. Am dori doar ca, îndemnați de năzuința de a plăsmui chipurile oamenilor cu adevărat reprezentativi ai epocii pe care o trăim, sculptorii noștri talentați, biruindu-și comoditatea și inerția, să acorde în preocupările lor locul ce li se cuvine celor prin truda și voința cărora se ridică lumea nouă și dreaptă de mîine.

În prezent, înțelegerea adevărată și profundă de către artiști a acestei teme majore a epocii noastre revoluționare, se dovedește a fi deficitară, datorită tocmai legăturii insuficiente și adesea indirecte cu oamenii simpli, cu masele largi ale poporului. Dar nici felul în care, în majoritatea cazurilor, sculptorii au înfățișat în operele cu acest subiect de la interregională chipurile și faptele oamenilor de seamă din trecut nu poate să nu ne stîrnească destule nedumeriri și obiecții. Buni observatori ai modelului, artiștii noștri reușesc mai greu și mai rar să reînvie figurile exemplare ale istoriei. O concepție superficială despre ce înseamnă documentarea stă și aici, ca de altfel în genere, la originea tuturor neizbînzilor. Cunoașterea cîtorva fotografii sau stampe vechi și chiar lectura atentă a unor texte și documente în legătură cu eroul sau faptul asupra căruia artistul își îndreaptă atenția sînt desigur o etapă importantă, indispensabilă chiar, pentru reconstituirea adevărului istoric. Dar atîta lucru nu ajunge, după cum nu ajunge să vezi fotografiile unor fruntași în muncă și să citești în fotoliu relatări din ziare despre succesele și eroismul lor, pentru a-i putea înfățișa în imagini artistice, emoționante și în același timp concrete, veridice, precis individualizate. Și într-un caz și în celălalt trăirea intensă, nemijlocită, a subiectului nu poate fi înlocuită de nici o documentare oricît de vastă. Îndrăznim pe de altă parte să afirmăm că pentru lucrările care-și propun să înfățișeze personalități și fapte din trecut, calitatea și profunzimea evocării sînt în funcție și de afinitate efectivă — spirituală sau cel puțin temperamentală — dintre artist și personalitatea sau epoca evocată. Fără ea, operele rămîn ilustrative, iar patosul exterior, pentru că superficială, necorespunzătoare rămîne și înțelegerea sensului evenimentului sau a adevăratei valori a personalității istorice. Numai o asemenea adeziune profundă la temă poate da trăinicie și elocvență operei — și nu vreun eveniment exterior, cum sînt comemorările, care-i pot cel mult asigura debușeul.

MARIUS BUTUNOIU — Suvorov — ghips patinat 1,00 m

În lumina celor arătate mai sus, calitățile lucrărilor reușite — fie chiar și în parte — ca și cauzele eșecurilor în domeniul acesta al înfățișării oamenilor și faptelor din trecut, ne apar cu mai multă claritate.

O caracterizare pregnantă, convingătoare, a personalității celui portretizat ne-o dă Milița Petrașcu, în bustul lui *N. D. Cocea*, și aceasta tocmai pentru că autoarea a știut să evidențieze o latură esențială a structurii sufletești a acestui scriitor progresist, pamfletar acerb și neiertător. Incisivitatea trăsăturilor feței, privirea plină de ironie, inteligența vie îl definesc, într-adevăr, pe polemistul care a mînuit cu atîta vehemență și autoritate arma satirei. Totuși, dacă îl vedem pe omul de spirit, îl simțim mai puțin pe omul de inimă, care a fost N. D. Cocea.

În schimb, în portretul lui *Fr. Șirato*, de Zoe Băicoianu, caracterizarea este făcută cu preponderența elementelor de ordin afectiv. Bunătatea și modestia omului sînt aici reliefate, datorită și modelajului plin de sensibilitate și căldură al figurii, mult mai precis decît energia spirituală, intensitatea gîndirii artistului și a criticului de artă.

O lucrare care se caracterizează nu atît prin analiza precisă a felului în care viața sufletească se reflectă în trăsăturile feței, cît prin sentimentele mai generale, prin atmosfera pe care reușește să o sugereze, este bustul lui *Mihail Eminescu* de Ion Vlasiu, căruia autorul a știut să-i imprime monumentalitate. Simplificarea planurilor și a suprafețelor, chibzuită să sublinieze seninătatea nobilă a poetului, este însă excesivă și schematizează imaginea, dîndu-i un caracter prea generic.

Interpretarea pe care sculptorul Mac Constantinescu o dă lui *Homer* este în orice caz sugestivă. Efortul de individualizare este aici mai evident. Păstrîndu-i în atitudine,

în felul în care înscrie silueta în spațiu, o anumită noblețe, artistul a vrut totuși să accentueze nu caracterul legendar, ci omenescul acestei imagini. Viziunea aceasta se justifică întru totul, dar sculptorul nu a reușit să realizeze o imagine perfect unitară. Între capul atît de nobil înțeles și sculptat și trupul costeliv și firav există o incongruență, care face imaginea ambiguă și insuficient de convingătoare.

Figura unui alt rapsod al poporului, *Maxim Gorki*, a fost evocată de Cristea Grosu, care nu este la prima încercare de acest fel, cu respect și înțelegere pentru toate datele problemei. Compoziția statuară are monumentalitate și echilibru, iar caracterizarea este definitorie, chiar dacă nu e îndeajuns de vibrantă. Bustul, monumental numai în formă, nu și în concepție și în tratare, ce-l reprezintă pe *A. Cehov*, de Ernest Kaznovski, are într-o mult mai mică măsură asemenea calități.

În schimb, portretul statuar al lui *Fr. Schiller*, dar mai ales bustul acestui mare poet german, tot de Cristea Grosu, ni se par neînțelese. Ceva din romantismul autentic, activ, al acestei personalități apare doar în atitudinea generală a statuii. În ambele lucrări, însă, chipul rămîne antipatic și rece. Se resimte aici lipsa acelei documentări în profunzime de care vorbeam mai înainte.

Nu putem decît să regretăm că nici figura marelui nostru muzician George Enescu nu și-a găsit în expoziție o întruchipare pe măsura lui. Cele două portrete ale sale din expoziție — vagi și neîndestulătoare ecouri ale concursului pentru monumentul lui Enescu — sînt departe de a fi rezolvat această temă. Maestrul C. Baraschi a prezentat un portret monumental în care substanța sufletească atît de bogată și de complexă a lui George Enescu apare împuținată și ștearsă. La baza acestei lucrări nu a stat desigur acea documentare și meditație îndelungă, despre care vorbea autorul însuși în legătură cu munca sa pentru realizarea monumentului lui Eminescu. Graba se oglindește de altfel în însăși factura acestei lucrări, în genere neizbutită. Portretul compozițional al lui *George Enescu* de Florica Ioan, care are însă scuza tinereții, nu este nici el mai izbutit. Graba, nestudierea în adîncime a personalității celui portretizat duc în mod inevitabil la rezolvări plate și de o redusă expresivitate, mai ales atunci cînd nici meșteșugul artistic nu se află la nivelul necesar. O încercare mai îndrăzneață de caracterizare multilaterală a figurii unui muzician o reprezintă compoziția sculpturală *Ciprian Porumbescu inspirîndu-se*, lucrare de diplomă a lui Boris Leonovici. Tema improprie sculpturii, mai ales monumentale, a depășit însă posibilitățile, evidente totuși, ale tînărului artist, de a organiza o compoziție și de a caracteriza o fizionomie.

Portretele pur ilustrative, ca acela al lui *Dobrogeanu Gherea* de George Rădulescu, în care, cu tot efortul artistului, analiza psihologică n-a mers în adîncime, dar mai ales ca *Ion Creangă* de Ion Jiga—care ne-a dat de altfel un *Portret de atlet tînăr* mai viu și mai bine înțeles — dovedesc cum nu se poate mai limpede că fără adeziunea activă a artistului la tema înfățișată, opera de artă nu se închează, rămîne anemică, impersonală, și nu transmite nici un mesaj privitorului.

Mai evocatoare sînt cîteva busturi monumentale care înfățișează figuri de seamă din trecut — voievozi sau conducători ai mișcărilor populare. Printre ele se remarcă prin autentica lor monumentalitate cele două busturi prezentate de maestrul O. Han. Mai multilateral, cu tot decorativismul accentuat al rezolvării plastice, este dezvăluită personalitatea lui *Ștefan cel Mare*, în figura căruia se simte concentrarea și energia spirituală a unui mare conducător și om de cultură. In schimb, *Vasile Lupu* este definit mai mult prin latura temperamentală; cu toată masivitatea și dinamismul compoziției, prestanța lui rămîne de aceea mai exterioară. Noblețe, autenticitate și forță plastică are de asemenea bustul monumental înfățișînd figura altui domnitor moldovean, *Petru Rareș*, de Nestor Culluri. O lucrare la baza căreia a stat fără îndoială un sentiment puternic este bustul monumental al lui *Tudor Vladimirescu*, cioplit în marmură de sculptorul Dumitru Demu. Figura este impunătoare, dar interpretarea dată fizionomiei și personalității acestui conducător al poporului răsculat, nu este îndeajuns de vibrantă și de comunicativă. Chipurile de luptători pentru cauza poporului evocate de Corina Ioniță în *Revoluționar de pe Crucișătorul Potemkin* și de Constantin Schirliu în compoziția sculpturală intitulată *Olga Bancic pe platoul de execuție* au mai mult firesc și o expresivitate mai clară și mai adecvată. Psihologia *Revoluționarului de pe Crucișătorul Potemkin*, hotărîrea lui calmă, dar neclintită, este caracterizată de tînăra sculptoriță cu sobrietate, în acest scop fiind puse la contribuție deopotrivă trăsăturile fizionomiei și întreaga atitudine a corpului, frumos rezolvată plastic. Aceeași autenticitate a avîntului revoluționar se simte și în lucrarea lui Constantin Schirliu, *Olga Bancic pe platoul de execuție*, fapt care merită o apreciere cu atît mai laudativă cu cît momentul de maximă încordare tragică înfățișat ar fi putut duce — și cel mai adesea duce — la retorism, la folosirea unei gesticulații exagerate, teatrale. Constantin Schirliu trebuie însă să manifeste o preocupare mai vie pentru plasticitatea formelor și pentru modelajul expresiv.

CRISTEA GROSU
Maxim Gorki — ghips patinat 1,80 m

Cît de esențială este înțelegerea adevărată a subiectului o dovedește lucrarea *Ecaterina Teodoroiu vorbind ostașilor înainte de lupta de la Mărășești* de Iulia Oniță, una din sculptorițele tinere de talent. Atitudinea nefirească, gesticulația emfatică, teatrală, dau o imagine denaturată, falsă, a acestei eroine populare și compromit o lucrare care are totuși merite incontestabile de ordin pur plastic. Schematică și sumară este și caracterizarea dată lui *Horia în fața călăilor* de sculptorul M. Onofrei. Și în alte lucrări, ca *Grigore Ureche* de Elena Pop, sau *Vlaicu Vodă* de Ada Geo, caracterizarea se bizuie mai mult pe elemente exterioare, mai ales de ordin vestimentar, decît pe adîncirea conținutului sufletesc și a rolului social și cultural al eroilor reprezentați. Capacitatea lor emotivă și forța lor de convingere nu pot fi de aceea

decît foarte reduse, la fel cum se întîmplă cu lucrările în care elementul principal de definire a muncitorului îl constituie cheia mecanică sau ciocanul pneumatic.

Importanța unor teme ca *Difuzarea presei de partid în ilegalitate*, sau *Rezistența muncitorilor la Grivița în 1933*, sau *Sacrificiul măreț al Eroului Uniunii Sovietice Al. Matrosov* nu poate face totuși din compozițiile sculpturale ale lui Gh. Covalski, V. Ratz și G. Coman altceva decît cel mult „bune intenții". Rezolvarea temei fără nerv și fantezie, cu mijloace plastice lipsite de orice strălucire sau chiar împotriva legilor înseși ale echilibrului și armoniei formelor, lipsește de potențialul emotiv și de forță de convingere chiar lucrările cu cel mai bogat și emoționant conținut.

O evocare mai amplă și mai complexă a luptei revoluționare a poporului este cu putință în relieful sculptural — echivalent în sculptură al tabloului istoric. Este îmbucurător faptul că, atrași tocmai de aceste posibilități, artiștii tineri pornesc tot mai hotărît la cucerirea acestei tehnici căreia potențialul său expresiv și frumusețea decorativă îi deschid cele mai largi perspective în epoca noastră de mari construcții. Deși inegale, reliefurile de la expoziție merită de aceea o examinare atentă. Cel al Lidiei Czernenczki, *Ecaterina Varga* — o lucrare de diplomă — vădește cunoașterea și respectarea legilor reliefului și promițătoare calități de modelaj. Deși nu are un ritm destul de susținut, compoziția e clară; totuși, studiul superficial al figurilor o lipsește de acea coeziune care poate veni numai din existența unor relații psihologice reciproce între personajele scenei reprezentate. Tot o lucrare în această tehnică este și relieful sculptoriței Filofteia Simionescu, *Intrarea lui Tudor Vladimirescu în București*. In fața acestei compoziții, care reeditează cu o mai redusă plasticitate aceeași orînduire a personajelor, nu putem să nu ne gîndim că înțelegerea justă a rolului personalității în istorie, ca exponent al tedințelor maselor populare, și-ar putea găsi și o altă rezolvare decît aceea a eroului înălțat pe cal sau pe un piedestal și înconjurat mai mult sau mai puțin simetric de oameni din popor. Din acest punct de vedere structura compozițională a basoreliefului 1907 al lui Florian Calafeteanu, al cărui erou e poporul însuși, este mai liberă. Țărani și țărance, exprimînd sentimente ce merg de la îndurerare la revoltă activă, se înșiră într-un ritm destul de variat de la un capăt la altul al reliefului ca într-o friză. Exagerarea pînă la grotesc a expresiilor și rigiditatea atitudinilor scad însă veridicitatea acestei imagini, evocatoare cu toate stîngăciile și manierismul ei.

O realizare exemplară în domeniul reliefului o reprezintă lucrarea maestrului Ion Jalea, inspirată de poezia « *Impărat și proletar* » de M. Eminescu. Avîntul romantic al personajului central care cheamă pe proletari — generic dar convingător caracterizați — să zdrobească

CORINA IONIȚĂ — Revoluționar de pe crucișătorul Potemkin — ghips patinat 1,96 m

« orînduirea cea crudă și nedreaptă » se transmite întregii compoziții, atît de meșteșugit orînduite și echilibrate și în care știința redării succesiunii planurilor se îmbină cu aceea a dozării accentelor de umbră și lumină în așa fel încît să sublinieze atît cît trebuie patosul romantic al scenei.

La Expoziția interregională a fost prezentată o singură machetă de monument, aceea a sculptorului Marius Butunoiu pentru *Monumentul ecvestru al generalului Suvorov*, lucrare frumos construită, vădind un adevărat simț al monumentalului și o remarcabilă forță de caracterizare. În legătură cu aceasta, considerăm că, cel puțin în viitor, expozițiile de acest fel ar trebui să cuprindă în mai mare număr proiectele de monumente executate în perioada respectivă, pentru că numai atunci imaginea pe care o vom oferi despre dezvoltarea acestei arte va fi deplină.

O discuție întemeiată pe date concrete asupra problemelor sculpturii monumental-decorative, care este fără îndoială genul major al epocii noastre, nu poate fi deschisă decît dacă realizările obținute în cadrul concursurilor pentru monumente vor fi supuse fără excepție celei mai largi dezbateri publice.

Expoziția interregională ne permite însă să tragem unele concluzii asupra unui aspect fundamental asupra acestei probleme și anume viziunea monumentală în sculptură. Cu excepția plasticii mărunte și în unele cazuri a sculpturii de gen, monumentalitatea este o cerință inerentă acestei arte. Numeroase au fost, după cum am văzut, cazurile în care puteam vorbi de gigantism, de hipertrofie, dar nu de autentică monumentalitate. Mai mult decît oricînd, în epoca noastră monumentalitatea nu este doar o problemă de cunoaștere și aplicare a unor procedee bine stabilite, ci înainte de toate o problemă de concepție, de viziune, de trăire intensă a laturii eroice a epocii, a dimensiunii ei epice. Cînd nu izvorăște dintr-o asemenea concepție, cînd nu corespunde subiectului însuși al lucrării, ea devine exterioară și falsă, denaturînd înțelesurile acesteia.

*

Am formulat la începutul acestui studiu cîteva nedumeriri și probleme, cărora analiza noastră, pe cît ne-a fost cu putință atentă, credem că le-a dat cel puțin în parte răspunsul. Însăși această analiză ne-a întărit în convingerea că în momentul de față bătălia trebuie dată pentru consolidarea și mai ales adîncirea progreselor realizate de sculptorii noștri în ceea ce privește pe de o parte orientarea spre temele majore ale actualității și pe de alta desăvîrșirea măiestriei. A apărut, credem, în evidență, faptul că nu există operă de artă fără trăirea directă, pasionată, a faptului de viață, fără dragoste vie, înflăcărată, pentru oamenii adevărați, fără muncă neprecupețită pentru cucerirea măiestriei. De cîte ori toate acestea au fost înlocuite cu aplicarea mecanică, din atelier, a unor teze și formule învățate pe de rost, de cîte ori tratarea meșteșugărească sau, de ce n-am spune-o, un anume spirit comercial, întotdeauna conformist, au înlocuit frămîntarea, căutarea înfrigurată a unor soluții demne de tema reprezentată, de atîtea ori eșecul a fost inevitabil, opera s-a născut moartă, incapabilă de a mișca sufletele și de a înnobila gîndurile. Se dovedește o dată mai mult că și procedeele mai verificate, cu tradiția cea mai glorioasă, sînt sterile și goale dacă sînt preluate necreator, transplantate și aplicate la întîmplare, indiferent de conținutul de idei care se cere exprimat.

Succesele, dar mai ales lipsurile atîtor lucrări din expoziție, au arătat totodată cît de esențială pentru înfăptuirea unei

opere de artă este stăpînirea deplină a meşteşugului artistic. Fără ea, materia rămîne inertă şi cele mai bune intenţii nu rămîn altceva decît veleităţi nerealizate. Trecînd pe lîngă atîtea lucrări executate în pripă, fără acea devoţiune a meşterului care-şi şlefuieşte pînă în cele mai mici amănunte opera, ne-au venit în minte versurile în care poetul german Reiner Maria Rilke — mare iubitor al sculpturii, prieten şi biograf al lui Rodin — a cîntat frumuseţea plastică negrăită a unui tors arhaic al lui Apollo. Poezia se încheie cu aceste versuri care vorbesc atît de elocvent despre intensitatea de viaţă pe care trebuie să o aibă opera de artă, despre puterea transformatoare a frumosului: « Din orişicare loc / ea te priveşte, Trebui să-ţi schimbi viaţa ». Aşa ne arată că trebuie să fie operele de sculptură întreaga dezvoltare a artei universale şi toate operele de valoare din patrimoniul sculpturii noastre naţionale. În numele acestui ideal, am criticat uneori cu asprime calitatea mediocră sau chiar cu totul necorespunzătoare a unor lucrări care au costat desigur multă trudă.

Trebuie însă să luptăm pe toate căile pentru ca poporul muncitor, care a creat, cu atîtea sacrificii, condiţii mai bune decît oricînd de dezvoltare a culturii şi artei, să primească de la artiştii săi numai darurile frumoase pe care le aşteaptă şi le merită. Cu toate slăbiciunile şi lipsurile pe care operele prezentate la Expoziţia interregională de la Bucureşti le învederează încă, avem convingerea fermă că, neprecupeţindu-şi eforturile, sculptorii noştri vor şti să răspundă într-o tot mai mare măsură acestei nobile îndatoriri.

FLORIAN CALAFETEANU — „1907" — basorelief ghips 0,65×2,00m

EXPOZIŢIA INTERREGIONALĂ BUCUREŞTI 1955

GRAFICA

VASILE KAZAR

CORINA BEIU ANGHELUŢĂ — Portret colectiv al brigăzii fruntaşe de la Furnalul Tineretului Hunedoara — desen

Expoziţia de grafică din 1955, parte integrantă a Expoziţiei interregionale Bucureşti, deschisă în sălile Muzeului de Artă al RPR, dă de la început impresia unui ansamblu mai închegat, oarecum mai omogen decît cele din anii trecuţi. Acest lucru se referă atît la conţinutul lucrărilor cît şi la forma lor. În domeniul graficii de şevalet au fost prezentate gravuri mai multe şi mai bune, compoziţia tematică a fost atacată mai curajos, pictorii de afişe dovedesc o preocupare mai susţinută de a căuta mijloace de expresie mai adecvate specificului afişului. A scăzut într-o măsură apreciabilă numărul desenelor întîmplătoare şi a crescut în schimb preocuparea artiştilor de a concepe şi realiza lucrări care dovedesc înţelegerea specificului graficii.

Este necesar, înainte de a vorbi despre expoziţie, să încercăm să precizăm unele noţiuni în legătură cu locul graficii în ansamblul artei plastice.

Unele genuri ale graficii sînt relativ noi. Ele au apărut o dată cu dezvoltarea presei şi a rolului ei propagandistic social, deci în urma descoperirii şi perfecţionării unor mijloace moderne de tipărire şi difuzare, dar mai cu seamă în urma marilor mişcări sociale, a ascuţirii luptelor sociale şi a împrăştierii ideilor avansate în masă. Alte genuri cu foarte vechi tradiţii, cum ar fi gravura pe lemn sau metal, au căpătat funcţii noi datorită înnoirii conţinutului. Din stampe păstrate în mape, ele au devenit foi volante multiplicate prin mijloace mecanice şi difuzate în cele mai largi straturi, în vederea propagandei în favoarea ideilor înaintate.

GHEORGHE IVANCENCO — Preparaţia Lupeni — acuarelă

De asemenea, dacă vechii maeştri foloseau grafica, adică desenul în alb şi negru, pentru a realiza studiile sau proiectele viitoarelor lor tablouri, această preocupare a căpătat cu timpul un caracter de sine stătător, ducînd la compoziţia tematică de şevalet, care-şi are specificul ei, datorită funcţiei sale sociale. Toate acestea impun concluzia că genurile plasticii nu sînt date o dată pentru totdeauna, ci că ele se schimbă sau că apar genuri noi, atunci cînd nevoile societăţii o cer.

Ceea ce trebuie subliniat cu putere este faptul că grafica, în accepţia ei modernă, de sine stătătoare şi nu ca auxiliar al picturii, s-a născut şi nu se poate dezvolta decît pe terenul fertil al ideilor democratice, slujind progresul social.

În legătură cu aceasta, trebuie remarcat faptul că, la noi, ori de cîte ori graficienii se îndepărtează de această cerinţă a exprimării ideilor înaintate, lucrările lor se îndepărtează în acelaşi timp şi de viziunea specifică genului. Este caracteristic faptul că în perioada dintre cele două războaie mondiale, cînd arta noastră a fost puternic influenţată de curentele decadente, formaliste, grafica a fost aproape singurul domeniu în care s-a manifestat un spirit combativ, cu un puternic conţinut social. Aşa a fost creaţia unui Nicolae Cristea, Jules Perahim, Mărculescu, Leon Alexe, Mina Byck Wepper, Vida Geza şi a altora.

Din păcate, este o lipsă a noastră, a presei şi a institutelor de cercetare a artei, faptul că n-au fost studiate şi n-au fost publicate încă materiale suficiente de valorificare a acestui curent care a jucat un rol atît de important la timpul lui.

În ultimii ani, asistăm la un mare avînt al graficii, legat desigur de naşterea noii societăţi socialiste, de nevoia popularizării celor mai variate aspecte ale construcţiei paşnice. Acest lucru ne obligă să privim cu o exigenţă tot mai mare creaţia noastră şi să descoperim în ea acele influenţe care ar putea să îndepărteze grafica de la menirea ei firească de artă combativă şi democratică.

În această ordine de idei, vreau să arăt că în expoziţiile noastre de grafică se mai strecoară încă unele desene cu

GH. ADOC — Enescu cîntînd pentru Luchian — desen în cărbune

totul întîmplătoare sau acuarelaşe lipsite de idei, care diluează caracterul combativ şi popular al graficii noastre. Pe de altă parte, este regretabil şi faptul că o serie de artişti mai prezintă lucrări « bine executate tehniceşte », adică corecte ca desen, valoraţie, etc., dar care prin tematica lor şi prin împrumutarea unor mijloace de expresie vechi nu sînt în stare să evoce şi să sugereze epoca noastră, ci dimpotrivă amintesc de lucruri prăfuite, anacronice. Faptul că asemenea lucrări mai sînt încă realizate de unii artişti, este o slăbiciune a lor, dar şi o urmare a felului greşit în care a fost îndrumată de multe ori creaţia în secţia de grafică a UAP, acordîndu-se toată atenţia corectitudinii academice, aşa-zis realiste a formei, dar depărtînd-o de conţinutul de idei. Nu trebuie confundată tehnica academică cu arta realistă şi cu atît mai puţin cu arta realismului socialist. Aceasta nu înseamnă că nu trebuie acordat maximum de atenţie perfecţionării desenului, dar a unui desen laconic, mînuit în aşa fel încît să meargă mînă în mînă cu conţinutul nou.

Mai sînt încă o serie de imagini pe care nu le poţi situa nici în timp, nici în spaţiu, în care nu recunoşti autenticitatea vieţii şi figurile poporului nostru, care nu sînt pătrunse de specific naţional. Acest lucru se întîmplă pentru că unii artişti nu pătrund destul de adînc în esenţa transformărilor sociale şi psihice ale maselor, nu le cunosc nici înfăţişarea fizică şi nici pe cea sufletească. Cred că şi tendinţa de a împrumuta mecanic tehnici şi viziuni vechi ale altor artişti din alte timpuri contribuie la ştergerea caracterului specific naţional al imaginilor create de unii dintre ei.

Nu e inutil să revenim asupra unui fenomen atît de specific graficii cum este crearea de cicluri întregi de desene sau gravuri tematice. Este suficient să ne amintim de puternicele cicluri ale unui Goya, Daumier, Kollwitz, Kibrik, pentru a înţelege acest lucru. Ciclurile au apărut ca urmare a dorinţei artistului de a folosi limbajul laconic al graficii pentru cuprinderea sub cît mai variate aspecte a unei teme mari din viaţă. Din păcate, asemenea cicluri mari, bogate în idei, tipice, n-au apărut încă la noi.

GRAFICA DE ŞEVALET

În acest domeniu se manifestă pe un drum sănătos, căutînd să se apropie de viaţă, să-i pătrundă esenţa, folosind în acelaşi timp mijloace diferite, corespunzătoare personalităţilor lor diferite, o serie de artişti, cum ar fi : Corina Beiu Angheluţă, Florica Cordescu Jebeleanu, O. Angheluţă, Gh. Ivancenco, S. Mützner, Ionel Florescu, Gh. Adoc, Petre Bedivan şi alţii.

Corina Beiu prezintă un portret de grup al unor tineri muncitori de la Hunedoara. Artista reuşeşte să pătrundă cu căldură şi înţelegere în psihologia lor, reliefînd acel amestec de sfiiciune şi îndrăzneală specific adolescenţei. Limbajul ei e clar şi lipsit de artificii, chiar dacă nu se poate încă vorbi de o viziune şi o expresie artistică matură, fapt care se vădeşte şi în compoziţia lucrării prea monotonă şi egală. Interesant compus şi luminat este peisajul ei *Vedere spre Cocserie*, care sugerează amploarea unei construcţii moderne socialiste, fără să devină însă o imagine patetică.

În seria sa de peisaje industriale şi portrete de pe Valea Jiului, Gheorghe Ivancenco dovedeşte calităţile sale de bun observator al naturii, folosind cu sobrietate tehnica acuarelei şi a desenului în cărbune. În peisajele sale industriale, printre care *Preparaţia Lupeni* este cel mai remarcabil, decupajul şi unghiul de vedere nu caută să speculeze maşinăriile şi ţevăriile complicate ale uzinei, şi totuşi lumina, gama de tonuri a fumului sugerează activitatea şi viaţa. De asemenea, în portretul muncitorului *Androne Iosif*, distribuirea luminii, desenul mai incisiv ajută la reliefarea psihologiei modelului. In schimb, portretul lui *Cenuşă Cornel* este banal, nereuşind să creeze imaginea unui caracter tipic. In general, lucrările lui Ivancenco suferă încă de pe urma unei observaţii prea pasive a vieţii, ceea ce le răpeşte din vigoare.

Peisajul industrial *Vedere generală a Hunedoarei* de O. Angheluţă transmite impresia

PETRE BEDIVAN — Coman Nicolae — evidenţiat în G.A.C. Chirnogi — litografie

O. ANGHELUŢĂ
Ilie Iordan — laminorist fruntaş Hunedoara — desen

E. CRĂCIUN — În Cooperativa sătească — proiect compoziţie — desen colorat

de grandoare pe care o are în realitate acest uriaş combinat. Viziunea romantică şi folosirea efectelor retorice nu dau însă o imagine pe deplin veridică. Această tendinţă retorică apare cu şi mai multă claritate în portretul oţelarului, golindu-l într-o bună măsură de conţinutul uman, simplu şi direct, caracteristic muncitorilor. Mai aproape de realitate şi mai convingător ne pare a fi portretul pictorului chinez Cian-Ian-şi.

În seria de portrete ale Floricăi Cordescu Jebeleanu se simte o calitate interesantă şi anume un anumit suflu romantic pe care artista ştie să-l reliefeze cu măsură, fără a înfrumuseţa, fără a idealiza artificial realitatea. Acest lucru se remarcă atît în lucrările *Fiul meu*, *Studiu de portret* cît şi în *Fata minerului*. Acest ultim portret, cu toate calităţile de redare viguroasă a tinereţii, suferă însă din cauza unei repartizări egale, monotone, a accentelor de lumină pe întreaga suprafaţă.

Între compoziţiile de grafică de şevalet, Gheorghe Adoc prezintă o lucrare emoţionantă, care-l înfăţişează pe George Enescu cîntînd la vioară lui Şt. Luchian. Imaginea reuşeşte să transmită acea îmbinare de suferinţă fizică şi înălţare sufletească prin artă, pe care a avut-o pictorul în acest moment al întîlnirii cu marele violonist şi compozitor. Simplitatea compoziţiei, ritmul şi contrastul dintre linia braţului obosit al lui Luchian şi silueta violonistului ajută la exprimarea acestui

VASILE KAZAR — In şedinţă — desen cărbune

sentiment. Cu toate aceste calităţi, lucrarea are însă unele scăderi, cum ar fi diferenţele dintre felul cum e tratată figura lui Luchian, vie, expresivă, individualizată, şi figura lui Enescu, care mai este destul de schematică şi desenată chiar în altă tehnică, mai şcolărească.

Desenele colorate ale Anei Iliuţ surprind cu multă prospeţime chipuri de ţărance, de copii de ţărani, animate de o subtilă viaţă interioară, cum ar fi de pildă *Miluţ* sau *Ţărancă din Năsăud*.

Ionel Florescu prezintă două compoziţii: *Bejenie* şi *Demonstraţie pentru pace în occident*. Cu toate că sînt diferite ca tratare (ceea ce dovedeşte căutările acestui tînăr artist), ele sugerează, amîndouă, ideea propusă. Dintre ele *Bejenie*, chiar dacă este aparent mai închegată, îţi evocă o imagine văzută şi mai înainte în alte desene sau tablouri; în schimb *Demonstraţie*, cu toate lipsurile ei de desen, proporţii şi chiar adîncire a expresiilor, dezvăluie mai clar un drum personal şi un limbaj grafic mai incisiv.

Pictorul Mützner expune o serie de guaşe înfăţişînd aspecte ale vieţii citadine seara. În special în *Circul de Stat* şi în *Căluşei* artistul este printre puţinii care încearcă să se apropie de viaţa unui oraş modern, văzut într-o lumină greu de rezolvat plastic, şi trebuie să spunem că el rezolvă această problemă cu succes.

O preocupare asemănătoare de a consemna imagini caracteristice oraşului o manifestă şi Tr. Sfinţescu într-o serie de guaşe, dintre care mai reuşită este *Peisaj din Cluj*. Acolo unde artistul izbuteşte să fixeze notaţiile sale directe, proaspete, el se apropie de un gen pozitiv cum este acela al reportajului plastic, strîns legat de actualitatea imediată. În alte lucrări însă artistul nu face decît să înregistreze la întîmplare ceea ce vede, fără a căuta caracteristicul şi compoziţia cea mai sugestivă *(Muncitor la fabrica de faianţă* şi *Pe şantierul Buftea)*.

Ar fi de dorit ca genul reportajului desenat să capete o extindere mai mare, lucru pe care în deosebi presa l-ar putea stimula mai mult.

Pozitive sînt şi lucrările în laviu ale lui Panţu Stelian. Profilul minerului Ion Asultanei este exprimat în planuri clare şi succinte, punînd în lumină energia omului. Elemente noi surprinse cu autenticitate se văd şi în lucrarea *Întoarcerea de la cămin*, în ciuda folosirii monotone a mijloacelor grafice.

Lucrările lui Gheorghe Dimu sînt pătrunse de dramatism. Astfel este lucrarea *Brancardierul*, care exprimă cu vigoare, într-o compoziţie clară şi concentrată, eroismul şi unitatea partizanilor greci. Aceleaşi lu-

PERAHIM—Ilustraţii la *Moromeţii* de Marin Preda

FLORICA JEBELEANU CORDESCU — Ilustraţii la poemul « Ţie îţi vorbesc America» de M. Banuş — desen

cruri se pot spune şi despre portretul lui Nikos Beloiannis.

Sînt supărătoare însă anumite stîngăcii în desen şi o insistenţă egală asupra tuturor amănuntelor, ceea ce le dă un caracter sec.

Peisajele Mariei Constantin au atmosferă şi fineţe. Luciul şi reflexele apei, vastitatea orizontului (peisajele *După ploaie*, *Amurg pe Mureş*), ritmul trupurilor la muncă din scena *La sapă* dovedesc că tînăra artistă este în progres.

Compoziţia *La cherhana* a tinerei artiste Cornelia Daneţ este echilibrată şi animată, artista reuşind să sublinieze centrul de interes al unei activităţi colective. Totuşi, unele figuri importante din centrul compoziţiei nu sînt destul de adîncite şi în general factura desenului se îndepărtează de specificul graficii, fiind mai curînd un desen pictural.

Dacă în unele studii din expoziţie nu îţi dai seama de caracterul compoziţiei pentru care au fost făcute, în studiile Lidiei Nancuinschi *(Seminar la Doftana)*, dimpotrivă, ai sentimentul că sezisezi ansamblul lucrării. Fiecare personaj este sugestiv şi caracteristic prin atitudine şi ne introduce în atmosfera viitoarei compoziţii.

Deşi anul acesta gravura este mai numeroasă şi se remarcă tendinţa de a fi grupată separat în expoziţie, totuşi ea nu ocupă încă locul cuvenit în ansamblul graficii, nici prin conţinutul său şi nici prin nivelul său artistic. Unele genuri, cum este gravura în lemn, care sileşte prin particularităţile ei pe artist să adopte un spirit foarte « grafic », şi care în plus permite un tiraj foarte mare, bucurîndu-se în acelaşi timp de tradiţii în plastica noastră cultă şi populară, nu sînt cultivate îndeajuns. În actuala expoziţie sînt totuşi prezente toate genurile: litografia, gravura în metal, linogravura, monotipia. Cele mai numeroase lucrări sînt litografiile, pentru care artiştii au manifestat o predilecţie mai mare în ultimii ani.

O privire de ansamblu asupra gravurilor permite să se tragă concluzia că o parte din ele nu dovedesc o înţelegere a specificului acestui limbaj, bazat pe o tehnică caracteristică ce trebuie să fie bine studiată, şi care, dacă este însuşită, dă posibilitate artistului să se exprime într-un mod foarte distinct şi bogat în felul lui.

În portretele sale litografiate Petre Bedivan are o viziune bine echilibrată şi categorică a raportului de tonuri, deşi modul de distribuire a luminii pe faţă se repetă aproape peste tot. Sînt frumoase portretele: *Evidenţiatul Coman Niculae* şi cel intitulat *Agripina*. Se remarcă încercarea artistului de a reda expresia particulară a modelelor sale.

Interesant şi viu, dovedind cunoaşterea posibilităţilor gravurii în metal este şi portretul lui Beethoven de Ionel Florescu.

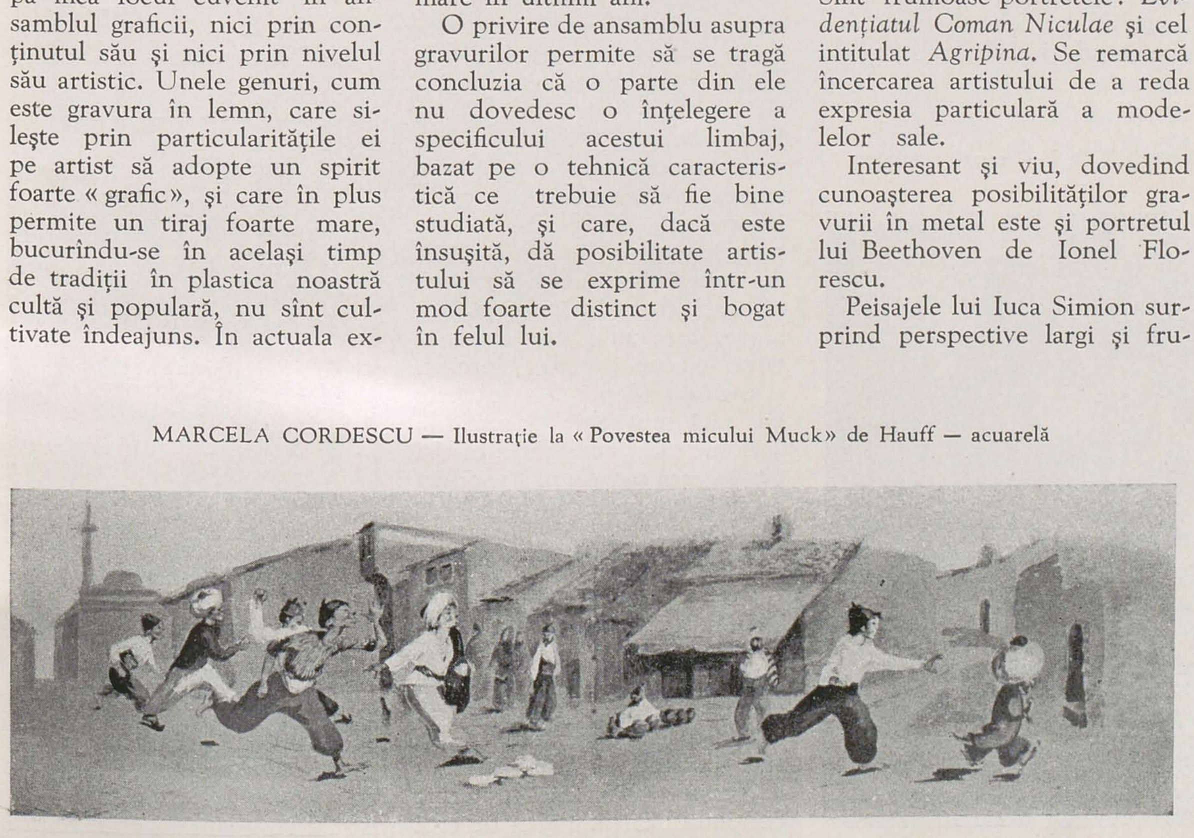
Peisajele lui Iuca Simion surprind perspective largi şi frumos puse în pagină, fără însă ca imaginea în ansamblu să fie pătrunsă de un suflu mai profund, capabil să sugereze mai din plin viaţa nouă.

Litografiile lui Marcel Chirnoagă reprezintă scene de muncă şi în deosebi cea intitulată *Asfaltarea Pieţii Romane* sugerează, prin ritmul sigur al liniilor, mişcările trupurilor omeneşti. Uneori, artistul abuzează de repetarea ritmului, pierzînd sensul veridic al mişcării.

Interesantă este şi linogravura lui Cudinov, *În balta Brăilei*.

Pe lîngă o serie de artişti care caută să se apropie cu sinceritate de viaţă, încercînd s-o redea în toată diversitatea ei, şi care elaborează adesea o formă nouă, personală, şi reuşesc să creeze imagini convingătoare, în ciuda unor lipsuri mai mari sau mai mici, sînt şi alţii care folosesc formule artificiale. Aşa sînt o bună parte dintre desenele colorate ale tînărului Eugen Crăciun. Intenţiile acestui artist sînt foarte lăudabile, dar nu sînt un rezultat al observării vieţii. Lucrările sale îşi propun să înfăţişeze un cerc agrotehnic, o cooperativă

MARCELA CORDESCU — Ilustraţie la « Povestea micului Muck» de Hauff — acuarelă



FLORIN NOEL RONY — Ilustrații la « Dănilă Prepeleac» de I. Creangă — tempera

sătească, o ședință de muzică etc. Totuși, privitorul cu greu ar putea recunoaște aci tipuri autentice, caracteristice mediului de viață descris, într-atît sînt de mult deformate, din cauza unei viziuni grotești.

De pildă, capetele sînt văzute toate de sus, privirile sînt șterse și acest unghi de vedere aplicat la subiecte atît de diferite arată că aci e vorba de o rețetă și nu de o cerință organică a ideii și temei. Originalitatea stilului nu trebuie vînată pe asemenea căi arbitrare, aceasta cu atît mai mult cu cît alte lucrări ale artistului *(Piața din Cluj)* dovedesc capacitatea sa de a se apropia direct de viață și de a crea lucrări pozitive și de o originalitate autentică.

Tendințe nejuste se remarcă și în acuarelele Marianei Petrașcu, care încercînd să înfățișeze figuri de țărani și țărănce pune accentul pe costum și pe accesorii de îmbrăcăminte viu colorate (și nu fără talent), neglijînd în schimb omul, cu caracterul și psihologia sa. În felul acesta, imaginile sînt gratuite. Exprimarea formei naționale nu poate fi legată numai de elementele coloristice ale costumului popular, ci se bazează în primul rînd pe înțelegerea psihicului.

Depărtată de realitate este și lucrarea lui Const. Dipse, *Portița*, în care mișcările personajelor evocă mai curînd un dans în travesti decît un joc autentic popular.

În afară de asemenea lucrări mai există în expoziție numeroase desene superficiale, cu conținut întîmplător, cu teme insuficient rezolvate plastic. Acest lucru trebuie să dea de gîndit unor pictori care continuă să trimeată schițe sumare de compoziție sau alte lucrări și care au pretenția că în felul acesta fac operă de grafică. Aș vrea să accentuez încă odată că grafica este un gen de sine stătător, cu un puternic specific, și căruia nu-i pot fi substituite cu nici un chip încercările acelora care consideră că își pot încerca șansele mai ușor aci decît în pictură.

AUREL JIQUIDE — Ilustrație la „Amintiri" de I Creangă — cărbune

ILUSTRAȚIA DE CARTE

În ultimii ani, în acest gen s-au petrecut schimbări categorice. În locul unor ilustrații care nu erau decît ornamente superficiale au apărut adevărate ilustrații, în care artistul adîncește și reliefează puternic conținutul cărții. Figuri de eroi ai literaturii au inspirat pe unii artiști care au izbutit să creeze făpturi concrete cu o viață sufletească specifică, ale căror chipuri au devenit familiare, contopindu-se în mintea cititorului cu imaginea literară creată de scriitor.

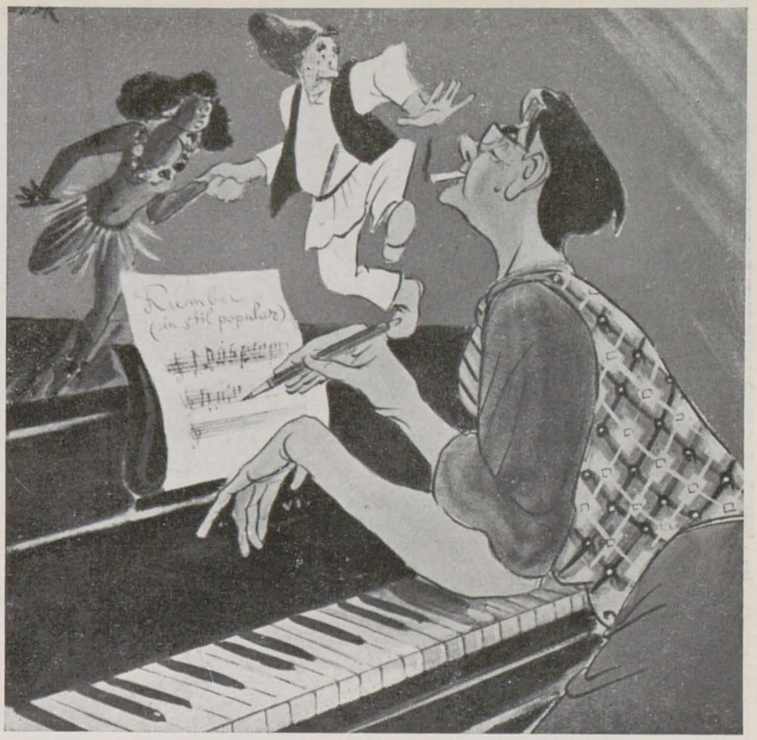
Trebuie remarcat în același timp că în efortul de a concretiza cît mai viu imaginea literară care este sursa de inspirație,

ION ION — Ilustrație la romanul lui Uspenski — laviu

unii artişti au început să realizeze adevărate tablouri complicate, depărtîndu-se în acest fel de sarcinile specifice acestui gen, care trebuie să aibă laconismul graficii şi care cere totodată o încadrare organică şi foarte variată a ilustraţiei în aspectul grafic general al cărţii. De aceea, existenţa unor planşe greoaie rupe această armonie, izolînd ilustraţia de text.

În actuala expoziţie figurează cîteva serii de ilustraţii ale unor importante cărţi romîneşti (« Moromeţii » de Marin Preda, ilustraţii de Jules Perahim, « Ţie-ţi vorbesc America » de Maria Banuş, ilustraţii de Fl. Cordescu Jebeleanu, « Dănilă Prepeleac », ilustraţii de Rony Noel şi altele).

Ilustraţiile la «Moromeţii» reprezintă o etapă importantă în creaţia lui Jules Perahim. Moromete, familia lui, unele chipuri de ţărani cum ar fi Gucia, fiul lui cel mic Nicolae şi unele scene, cum ar fi citirea ziarului sau cina, sînt piese de mare autenticitate şi forţă expresivă. Ţăranii desenaţi de Perahim pe baza caracterelor literare create de Marin Preda sînt bine situaţi în mediul lor social şi în epocă, şi sînt complet lipsiţi de orice idealizare. Şi toate acestea Perahim le face cu o mare economie de mijloace. Gruparea în carte a ilustraţiilor este ingenioasă şi variată. Tehnica acestor ilustraţii în peniţă se degajează în mare parte de acea răceală şi lipsă de spontaneitate care putea fi întîlnită în unele lucrări ale sale mai vechi. Unele tipuri sînt mai slab realizate şi nu sugerează atît de direct un prototip existent în realitate (de ex. Aristide primarul).



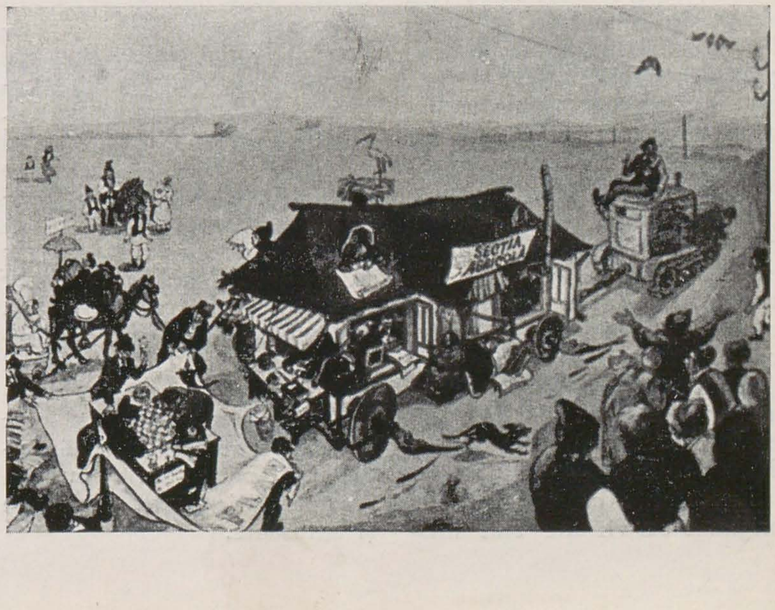
NELL COBAR — Pe tema populară — acuarelă

EUGEN TARU — Fotolioplan — acuarelă

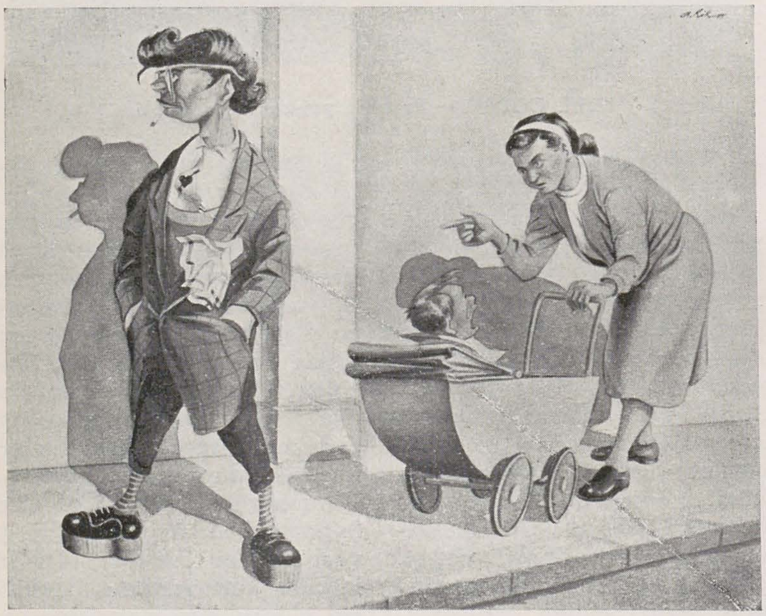
Rony Noel a prezentat ilustraţii la « Dănilă Prepeleac ». Sînt lucrări studiate în profunzime pe baza unui efort deosebit de serios. Este de remarcat încercarea artistului de a sublinia caracterul umoristic al unor scene prin diferite exagerări sau şarjări. Structura materială este bine redată şi tipurile sînt bine diferenţiate. Peisajul este de asemenea caracterizat în elementele sale esenţiale. Totuşi, virtuozitatea desenului reţine prea mult atenţia privitorului în dauna impresiei de ansamblu, iar insistenţa excesivă asupra unor detalii ni se pare inutilă. Acolo unde artistul realizează ilustraţii cu economie de mijloace (scena întrecerii cu buzduganul), îmbinînd expresia laconică cu umorul, imaginea te cucereşte şi dimpotrivă, acolo unde el zăboveşte prea mult asupra amănuntelor, imaginea devine obositoare.

Ilustraţiile Floricăi Cordescu la poemul Mariei Banuş «Ţie-ţi vorbesc America » au, în felul în care sînt realizate, specificul patosului şi simplităţii oamenilor care le-au inspirat. Poezia în genere cere un anu-

MIHAIL D. GION — Secţia agricolă pe teren — tempera



ION DORU — Unul care pune beţe în roate — acuarelă şi tuş



RIK AUERBACH — Fii cuminte! — acuarelă

Aurel Jiquide expune ilustraţii la «Amintiri» de Creangă şi la «Nicoară Potcoavă» de Sadoveanu.

Primele ne dau sentimentul umorului blajin al amintirilor, situîndu-ne imediat într-o atmosferă familiară, plăcută, fără urme de didacticism şi uscăciune.

Cele din urmă completează seria portretelor expuse acum doi ani cu o serie de scene în care ilustratorul evidenţiază încă o dată caracterul popular al eroilor lui Mihail Sadoveanu. Merită să fie subliniată priceperea artistului de a simplifica linia desenului, păstrînd totuşi caracterul personajelor.

Ilustraţiile lui Anastase Demian la basmele lui Ion Creangă păstrează stilul şi viziunea autorului. Este vorba de un stil grafic decorativ, inspirat din arta populară. Actualele ilustraţii sînt mai vii şi mai animate, fără ca ritmul decorativ să devină obositor, aşa cum se întîmpla în trecut. Stilul artistului a devenit mai maleabil, dîndu-i astfel posibilitatea de a cuprinde o gamă mai bogată şi mai nuanţată de stări sufleteşti şi forme plastice.

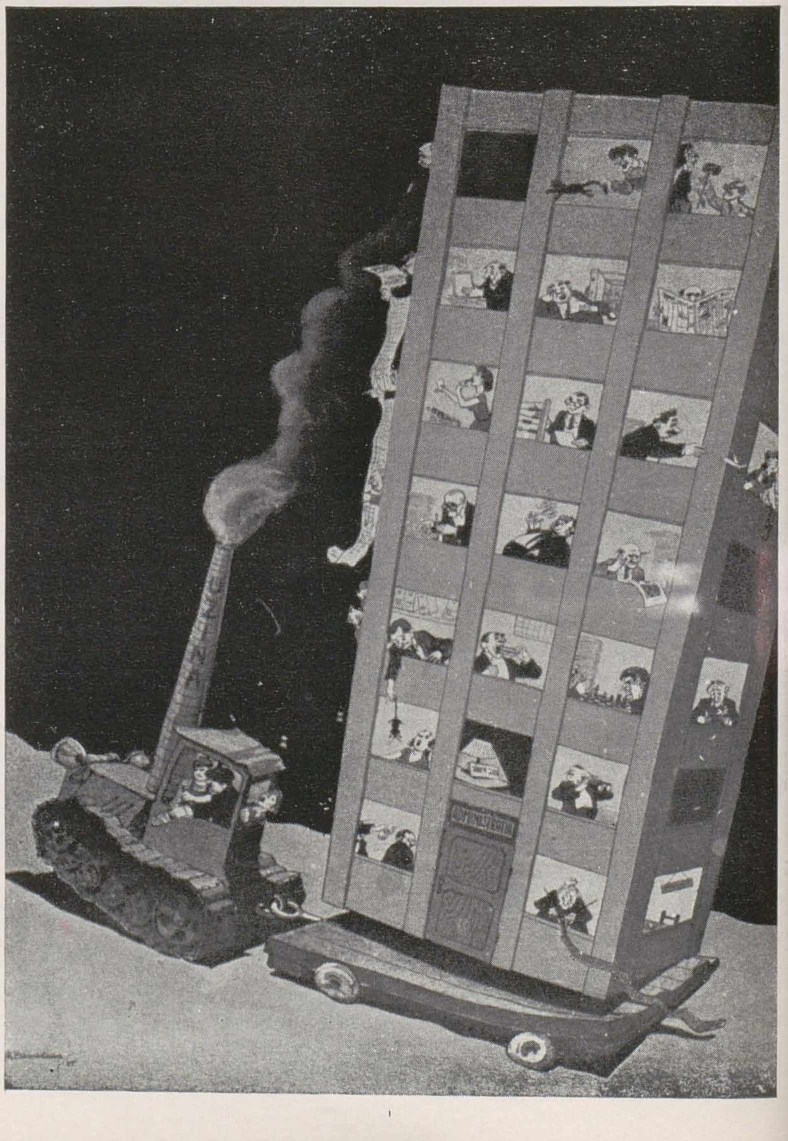
CARICATURA

Principalele lipsuri ale caricaturii în momentul de faţă ni se par a fi alunecarea acestui gen spre ilustraţie şi ca urmare pierderea caracterului incisiv şi direct, uşor sezisabil la prima vedere şi folosirea exagerată sau nejustificată în unele cazuri a culorii. Toate acestea se explică şi prin ruptura ce dăinuie de multă vreme între caricatură şi presă. În anii anteriori, caricatura a înregistrat succese, dovedind justa ei orientare politică şi o combativitate ascuţită. Artiştii caricaturişti s-au preocupat serios de creşterea nivelului lor profesional, de însuşirea desenului. Totuşi, dacă însuşirea desenului este un mit fel de ilustraţii, deosebit de cel destinat prozei. Suflul poetic, liric, trebuie să se facă simţit în imaginile plastice, lucru care e prezent în ilustraţiile Floricăi Cordescu. Artista nu ne prezintă imagini închegate, în compoziţii complexe, ci siluete schiţate în puţine linii, care au calitatea să sugereze un elan, un apel, un tip parcă întrevăzut spontan în mijlocul ritmului versurilor. Nu s-ar putea spune că nivelul tuturor ilustraţiilor este egal; unele sînt mai bune, mai sugestive, altele în schimb rămîn mai exterioare, nedepăşind cu mult caracterul unui studiu după natură.

Interesante ca atmosferă şi originale ca viziune sînt ilustraţiile la romanul lui Uspenski de Ion Ion. Artistul şi-a concentrat toate mijloacele pentru redarea atmosferei grele, apăsătoare, a Rusiei ţariste. Siluetele sînt sugestiv creionate şi izbutesc să sugereze tipuri diferite. Păstrînd aceste calităţi, artistul va trebui să încerce însă o caracterizare psihică mai profundă a caracterelor.

Ilustraţiile Marcelei Cordescu la «Micul Muck» de Hauff sînt spirituale şi umoristice. Artista redă atmosfera orientală a basmului, ţinînd seama de caracterul unei ilustraţii adresată celor mici, în care şarja nu trebuie să devină răutăcioasă, ci să contribuie la crearea unei atmosfere vesele şi amuzante.

CIK DAMADIAN — «Administraţia» uzinei ... sau «uzina» administraţiei ... — acuarelă



lucru necesar, aceasta nu trebuie însă să ducă la crearea unor imagini foarte complicate și în care se vede strădania autorului de a desena cît mai bine, uneori atît de bine încît caricatura să se confunde cu o ilustrație satirică. Din teama de a nu fi destul de « realiști » unii caricaturiști renunță la linia simplă, spontană, la imaginile pline de vervă și umor, și construiesc tablouri minuțios executate și colorate care obosesc privitorul și nu izbutesc să-l însuflețească și să-l cîștige pentru ideea de bază a caricaturii respective. Desigur că o cauză a acestei tendințe greșite este și faptul că presa acordă o mult prea mică însemnătate rolului agitatoric pe care poate și trebuie să-l îndeplinească caricatura. Dacă caricatura ar fi cu adevărat legată zi de zi de viață prin intermediul presei, este sigur că înseși condițiile specifice de creație ar impune caricaturistului găsirea unui limbaj satiric direct și eficace. De ce nu folosesc caricaturiștii noștri mai mult, în această privință, exemplul lui Boris Efimov de pildă, al cărui spirit nu are nimic de-a face cu genul hibrid al caricaturii tablou — destinată și dichisită pentru expoziții — unde, bineînțeles, circulația ei este relativ restrînsă?

Considerentele de mai sus se referă la multe din lucrările autorilor de mai jos, ceea ce nu înseamnă că efortul lor și lucrările cele mai reușite nu trebuie să fie evidențiate.

Dominante în actuala expoziție sînt caricaturile pe teme interne, care biciuiesc viciile și lipsurile ce mai există și frînează dezvoltarea vieții noi.

PAVLIN NAZARIE — afiș

IOSIF COVA — afiș

IOSIF ROSS — Actorul I. Talianu — creion și acuarelă

Lucaci Adrian știe să sesizeze și să combată unele năravuri și obiceiuri înapoiate. În viziunea sa grotescul situațiilor este accentuat de mobilitatea desenului (ex.: *Paște murgule*).

Caricaturile lui Nell Cobar se caracterizează prin vioiciune și o justă înțelegere a exagerărilor. Linia desenului e rapidă și sintetică, fără a se pierde în amănunte neesențiale, deși nu e superficială. O bună parte dintre lucrările sale au un umor autentic și își ating scopul. *(Comics, S-a spart ghiața, Pe temă populară)*.

Caricaturile lui Cik folosesc mai din plin satira, reușind să lovească cel mai adesea la țintă, ca de pildă în « *Administrația* » *uzinei... sau* « *uzina* » *administrației...*, în care contrastul dintre mărimea blocului administrației plin de funcționari pierde-vară și tractorul care remorchează blocul scoate în evidență cu claritate intenția ascuțit critică.

Gion Mihail prezintă cîteva imagini sugestive și impregnate de autenticul situațiilor și caracterelor. În *Secția agricolă pe teren* compoziția e complicată și bogată în amănunte care nu supără însă de loc, întrucît fiecare scenă este umoristică și îți face plăcere s-o descifrezi.

În genul portretelor excelează I. Ross, care se dovedește încăodată un fin observator a ceea ce este caracteristic unei figuri și unei personalități. Linia sa e simplă și directă și în raport cu unele caricaturi mai vechi este mai flexibilă și expresivă (*Breslașu, Sperber, Talianu etc.*)

Dintre caricaturile lui Taru mai reușită este *Fotolioplan* în care compoziția e ingenioasă și amănuntele servesc înțelegerii conținutului actual. Desenul lui Taru e bogat și făcut cu știință, dar din păcate această ușurință de a desena îl tentează uneori să încline spre accentuarea caracterului ilustrativ, ca de pildă în *Hibernare*.

Caricaturi bune și care dovedesc progresul artistului sînt cele semnate de Rik. Trebuie relevate mai ales *Fii cuminte, uite bau-bau* și seria de felicitări.

Păstrîndu-și caracterul sobru al desenului, Ion Doru și-a îmbunătățit simțitor gama culorilor, lipsite acum de stridențe și subliniind în genere conținutul lucrării. Sugestivă prin idee și desen este caricatura *Unul care pune bețe în roate*, în care se subliniază faptul că birocrații sînt pînă la urmă înlăturați de forța vieții.

S-ar putea critica faptul că artistul procedează uneori cam simplist, mulțumindu-se să traducă aidoma în desen cuvintele legendei (zicătoare, proverb etc).

Val Munteanu prezintă caricaturi și șarje cu o ținută artistică de bună calitate, în care se observă căutarea unui stil propriu. Poate că această căutare nu pornește totdeauna de la o interpretare personală a vieții și amintește uneori de stiluri care au fost folosite de unii caricaturiști în alte epoci și pentru alte conținuturi. Din această cauză nu se recunosc totdeauna caracterele negative tipice societății noastre, deși temele sînt caracteristice.

AFIȘUL

Și în acest domeniu se remarcă anul acesta o mai mare diversitate de preocupări și o mai mare varietate în folosirea mijloacelor de expresie. Caracteristic este faptul că mulți pictori de afișe tind să renunțe la așa-numitul afiș-tablou și luptă pentru o mai justă folosire a limbajului specific acestui gen. Acest lucru se vede mai bine în afișele pentru spectacole, destul de interesante în acest an, dar într-o mai mică

VAL. MUNTEANU—Burghezul gentilom—afiş—tempera

IOSIF MOLNAR — Citiţi cartea — afiş — tempera

măsură în afişele politice, care prin însuşi conţinutul lor ridică probleme mult mai complexe.

În afişul intitulat *Tineretul, schimbul de mîine*, I. Cova creează o imagine care ne vorbeşte despre căutarea de către artist a unor noi forme de exprimare. Dacă autorul ar fi reuşit să găsească şi chipul autentic al tînărului muncitor, evitînd o schemă clasicizantă, afişul ar fi cîştigat simţitor.

Tripticul lui Nazarie Pavlin, *Cincinalul*, dovedeşte progresul artistului şi efortul său de a crea imagini mai sintetice, exprimate larg, cu accente juste şi puternice. Conturul îmbrăţişează plastic forma. Pe acest drum just artistul ar trebui însă să dea o mare atenţie particularităţilor de caracter ale personajelor sale, aşa cum a izbutit s-o facă în alte afişe anterioare.

Afişul lui Iosif Molnar, *Citiţi cartea* aduce o notă de originalitate în concepţie, întrucît arată posibilitatea de a trata o temă serioasă şi dintr-un punct de vedere satiric. Interesante sînt şi afişele *Festival* şi *Planul cincinal*.

Un afiş luminos prezintă tînărul Algazi Moscu (*Vom fi primii*).

De asemenea pozitive sînt şi afişele *Noi învăţăm copiii noştri să iubească pacea* de Tălăpănescu şi *Nu mai vrem ruine şi scrum, avem în viaţă un alt drum* de Lucreţia Szasz.

În genul afişului de teatru, căruia de-abia acum începe să i se dea importanţă, sînt expuse unele lucrări cu serioase calităţi plastice.

Astfel, afişul lui Valeriu Munteanu pentru *Burghezul gentilom* sugerează conţinutul satiric al piesei prin folosirea justă şi nu lipsită de umor al costumului de epocă şi atitudinii personajului. Tratarea decorativă, simplificată, ridică şi mai mult nivelul lucrării.

Afişul lui Briss pentru *Trei surori* de Cehov sugerează pe deplin atmosfera caracteristică piesei, atît prin compoziţia celor trei siluete de femei, cît şi prin armonia de griuri.

De asemenea, succint şi expresiv prin îmbinarea decorativului cu claritatea ideii este afişul lui Nicolai Tiberiu pentru Tartufe.

Expoziţia de grafică de anul acesta dovedeşte că avem forţe în toate genurile, capabile să dezvolte puternic această ramură atît de populară a artei plastice. Depinde de fiecare artist şi în acelaşi timp de o mai intensă şi mai just orientată muncă a secţiei de grafică a UAP, pentru ca grafica să fie îndreptată mai clar spre o exprimare viguroasă şi combativă a problemelor arzătoare ale zilelor noastre, pentru înţelegerea şi rezolvarea deplină a ceea ce îi este specific.

EXPOZIŢIA REGIONALĂ DE LA TIMIŞOARA

MIHAI DANU

Expoziţia regională de la Timişoara, deschisă în oraşul cu vechi tradiţii în lupta mişcării muncitoreşti, centru al unei regiuni de mare însemnătate în construirea socialismului, se înscrie printre rezultatele pozitive obţinute în arta noastră plastică în 1955.

Deşi la Timişoara s-au format unele din forţele noastre artistice de valoare, cum sînt pictorii Ştefan Szönyi, Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Francisc Ferch, graficianul I. Podlipny, sculptorii A. Szobotka, Romul Ladea, A. Vetro, A. Orgonaş (dintre care majoritatea, cu excepţia lui Ferch, Podlipny şi Orgonaş, au părăsit cu ani în urmă oraşul) activitatea filialei, privită în ansamblu, s-a aflat în ultimii ani într-un impas. Desigur, acesta nu a împiedicat pe o serie de artişti timişoreni, şi ne gîndim în special la pictorul Francisc Ferch, să desfăşoare o muncă rodnică, inspirată, pe calea artei realist-socialiste. In general însă lipsa de curaj în abordarea unor probleme majore, insuficienta profunzime în pătrunderea conţinutului de idei, folosirea unor forme rigide, schematice, slaba preocupare pentru caracterul emoţional al operei, au frînat o bună bucată de vreme dezvoltarea creaţiei pictorilor şi sculptorilor timişoreni.

Este cert că în condiţiile existenţei unui spirit colectiv de muncă, a unor discuţii adînci, temeinic şi consecvent organizate, deci a unui schimb tovărăşesc de experienţă, aceste lipsuri puteau fi lichidate cu un ceas mai devreme. Activitatea filialei, insuficient susţinută, slabă din punct de vedere organizatoric, nu a putut face din artiştii plastici ai Timişoarei un colectiv unit, angajat într-un efort comun, în care succesele fiecăruia să fie în bună măsură rezultatul acestui spirit colectiv de muncă, constituind prin aceasta o izbîndă a întregii filiale.

Este bine că acest deziderat a început să devină o realitate. În ultimul an, artiştii plastici din Timişoara au obţinut succese în acest sens. Un ritm mai viu caracterizează viaţa filialei. Întărită prin prezenţa unor elemente tinere, absolvenţi ai institutelor de artă plastică din Bucureşti şi Cluj, strîngîndu-şi rîndurile ceva mai puternic, dînd dovadă de mai multă exigenţă şi hotărîre, filiala din Timişoara a UAP a făcut un pas înainte. Expoziţia deschisă în sala liceului clasic mixt îndreptăţeşte această afirmaţie. Dar ea ridică totodată sarcina consecvenţei, a perseverării pe acest drum. Prin calităţile sale pozitive, expoziţia constituie un bilanţ ce indică, aşa cum s-a menţionat, un progres. Dar nu trebuie uitat că este vorba doar de un început. În faţă, drumul este larg deschis, şi sîntem convinşi de apariţia unor noi succese în munca de viitor a artiştilor plastici din regiunea Timişoara.

Este îmbucurătoare participarea artiştilor plastici din celelalte centre şi în special din Arad. Aceştia au contribuit în mod substanţial la succesul expoziţiei.

Alături de artişti cu experienţă, ca pictorii A. Pataki, Emeric Hajos, Nicolae Chirilovici, sculptorul Ştefan Soos, muncesc aci tineri talentaţi, care şi-au terminat recent studiile, cum sînt: sculptorul Ion Tolan, absolvent al Institutului de Arte Plastice din Leningrad, tinerii Sever Frenţiu, Ion Mihali, absolvenţi ai Institutului de Arte Plastice din Cluj. Şi aci activitatea artiştilor se anunţă cu un frumos început de muncă dusă cu elan, promiţătoare în ceea ce priveşte orientarea şi exigenţa faţă de creaţie.

O primă şi pozitivă caracteristică a expoziţiei o constituie varietatea ei. Chiar o fugară trecere prin faţa panourilor expoziţiei ne permite să sezisăm multilateralitatea problemelor abordate, căutarea, uneori pasionată, a unor aspecte, momente, tipuri semnificative, fie că ele izvorăsc din realităţile noastre de azi, fie că vorbesc despre trecutul mai mult sau mai puţin îndepărtat.

Dar simpla varietate tematică, prin ea însăşi, nu poate constitui succesul expoziţiei şi un merit al expozanţilor. Această varietate, bogăţie de fapte, tipuri, momente, devine un fapt demn de a fi semnalat ca un succes, numai în măsura în care ni se înfăţişează ca material de viaţă prelucrat de o gîndire artistică creatoare, originală, folosind o aleasă prezentare artistică, expresie a unei reale personalităţi artistice, fie deja cristalizată, fie în plină plămădire. Este desigur şi cazul unora din lucrările expoziţiei.

Nu putem vorbi despre succesul expoziţiei, respectiv al picturii, fără a menţiona în primul rînd creaţia plină de personalitate, de originalitate, a lui Francisc Ferch. Este ceea ce ni se pare caracteristic în creaţia pictorului Ferch: găsirea originală şi convingătoare a ideii artistice. El reuşeşte să vorbească simplu fără a fi simplist, să redea fapte obişnuite, evitînd însă locurile comune, schematismul, şablonul (care din păcate apar încă şi în expoziţia pe care o analizăm şi nu numai în ea). Astfel, capacitatea de a sezisa latura poetică, artistică, a temei sale şi de a o înfăţişa într-un mod original, ni se pare a determina valoarea creaţiei sale. Credem că acest lucru a caracterizat în genere lucrările sale pe care publicul le-a putut cunoaşte în expoziţiile anuale. Ferch tinde la mai mult decît la simpla transpunere a unui aspect al realităţii; el urmăreşte să trezească un ecou cît mai larg în privitori. Tocmai de aceea, compoziţia (fie că este vorba de tabloul compoziţie, de portret sau peisaj), ocupă un loc important în creaţia artistului.

Aceste calităţi ni se par realizate pe treapta cea mai înaintată în creaţia sa, într-una din cele trei lucrări de compoziţie, şi anume în *Anonimii — 1514.*

FRANCISC FERCH — Doja în faţa Timişoarei — ulei

FRANCISC FERCH — Anonimii — ulei 1,10 × 1,70 m

Inspirat din frămîntata istorie a luptei poporului în secolul al XVI-lea, pictorul se oprește asupra unui moment însemnat din răscoala țăranilor, condusă de Gheorghe Doja: asediul Timișoarei. Artistul a pus la baza operei sale ideea fundamentală a rolului maselor în cadrul marilor frămîntări sociale și evenimente istorice. Însuși titlul lucrării (*Anonimii — 1514*) subliniază și mai puternic (fără a fi însă esențial) ideea artistului. Pe cîmpul de bătălie ce se pierde în trîmbele de fum ale pîrjolului, lupta se stinge încet. Oștile lui Ioan Zapolya au înfrînt pe țăranii răsculați. În fața noastră zac trupurile prăvălite în încleștare a trei luptători. « Anonimii » eroi au « mușcat țărîna » în lupta lor dreaptă pentru libertate. În primul plan, ridicîndu-se cu greu, un țăran de-al lui Doja caută să înțeleagă, să pătrundă noua realitate, cea a bătăliei pierdute. El caută să-și explice ceva, ceva ce i se părea de neconceput: înfrîngerea. La luptă însă nu se poate renunța, și mîna lui strînge puternic ghioaga. Folosirea unui desen expresiv, susținerea tabloului din punct de vedere cromatic, prin gama unitară, în care domină ocruri aurii, griuri și brunuri, fac ca lucrarea să ne apară ca o operă finisată sub toate aspectele. Credem că nu greșim dacă considerăm că această lucrare este cea mai completă în creația artistului din ultimii ani și reprezintă totodată o frumoasă realizare a genului istoric în arta noastră plastică contemporană.

Pictorul Ferch mai expune două compoziții. Aflate în stadii diferite, ambele lucrări cereau artistului continuarea efortului către completa lor realizare. Una din lucrări este dedicată aceleiași teme și înfățișează marșul țăranilor răsculați, conduși de Doja, către Timișoara. Dinamică, pătrunsă de patetism, lucrarea este capabilă să sugereze marșul hotărît, mișcarea înainte, în ritmuri inegale, a unei mase de răsculați, înarmați cum s-a putut, adunați din locuri diferite, dar legați prin aceleași suferințe și țeluri. Este frumos siluetată figura lui Doja și în special a ajutoarelor sale. Deși avînd același material de viață, *Anonimii*, cu toate proporțiile reduse ca număr de personaje și amploare, este o lucrare care redă mai puternic tensiunea dramatică specifică situației respective. Faptul că în compoziția *Doja în fața Timișoarei* domină masa în mers, masa din care nu se reliefează un erou individualizat și în același timp purtător al stării de spirit tipice, scade oarecum capacitatea de comunicare a unor sentimente precise și puternice.

Compoziția *O zi de odihnă* s-a născut din intenția autorului de a dedica o lucrare temei înfrățirii dintre poporul romîn și minoritățile naționale. Înfățișînd două familii de oameni ai muncii, romîni și germani, poposiți într-o duminică însorită în plină natură, lucrarea pictorului Ferch tinde, prin compoziție și atitudine, către un caracter simbolic. Aceasta dă și monumentalitate tabloului în ansamblu, deși unele detalii (copiii bunăoară) apar într-o firească și caldă concretizare. În ansamblu însă imaginea se remarcă printr-un pronunțat caracter decorativ, lucru pe care-l subliniază însăși factura ei.

Ideea de a cuprinde unele aspecte ale vieții noastre noi l-a preocupat, printre alții, și pe tînărul pictor Dure Diodor. Cele două compoziții pe care acesta le expune, *Colectivista* și *Excursie*, au o notă de lirism, proprie artistului, care, deși nu e susținută pînă la capăt, este totuși sezisabilă. Alegîndu-și ca temă un moment din viața țăranilor colectiviști, plecarea la muncă, artistul capătă de la început ideea unui tot, ce cuprinde pe eroii respectivi, cerul primelor ore ale dimineții răcoroase, poezia unui drum răscolit de care, cu pămîntul jilav, iarba catifelată, de-abia mijită pe marginea uliței. Subliniem că nu este vorba de elemente realizate, finite, ci de faptul că lucrarea vădește preocuparea de a contura poezia momentului răsfrîntă în eroi, peisaje, detalii. Acest lucru ne apare și în cealaltă lucrare *Excursie*. Aci ne găsim într-un moment opus celui din prima lucrare: este un asfințit, în cadrul căruia se petrece o

FRANCISC FERCH — O zi de odihnă — ulei 1,32 × 1,55 m

întoarcere de la lucru, am spune, deşi de fapt este vorba de cu totul altă temă. Pe o culme de deal, trei tineri pictori, osteniţi după o zi de muncă, se odihnesc privind în ultimele raze ale soarelui una din pînzele lucrate. O lumină caldă palpită pe feţele lor, pe căpiţa de fîn din dreapta. Dar dacă îmbinarea poeziei naturii, surprinsă într-un anumit moment, cu sentimentele şi acţiunile oamenilor, constituie, credem, o trăsătură ce ilustrează căutările şi gîndirea artistică a pictorului Dure, ea nu este suficient de aprofundată şi urmărită pe parcurs, în procesul elaborării propriu-zise a operii, atît prin căutarea compoziţiei şi prin folosirea unor alte elemente ale limbajului plastic (umbră — lumină), cît şi prin studierea atentă, completă, a momentului în care are loc acţiunea. Prima lucrare *Colectivista* îşi propune să înfăţişeze plecarea spre locul de muncă. Din păcate compunerea grupului central, ţărancele colectiviste, nu susţine intenţia autorului. Preocupat de a da un anumit ritm şi diversitate mişcărilor, pictorul lasă, fără voia sa, să se strecoare o atmosferă confuză, artificială, un moment de stagnare. Atitudinile nefireşti ale celor două eroine din primul plan, te fac să te întrebi: ce se întîmplă, ce a intervenit între ele? Ce le determină aceste mişcări care-ţi dau impresia că în loc de a-şi urma drumul comun, spre ogor, căile lor se vor despărţi? La aceste întrebări însă nu găseşti răspuns. Răcoarea dimineţii nu-şi pune amprenta pe întreaga atmosferă a tabloului; crearea unor contraste mai puternice între pămîntul de-abia ieşit din întunericul nopţii şi cer, ar fi ajutat, credem, la o mai bună şi pregnantă caracterizare a momentului.

Cu satisfacţie trebuie să menţionăm calităţile de expresie plastică ale acestor lucrări, plăcuta armonie cromatică, tuşa sensibilă şi viguroasă totodată cu care sînt modelate formele. Aceste calităţi sînt vizibile şi în cealaltă lucrare compoziţională, *Excursie*. Aici însă calităţile de atmosferă generală, pozitiv rezolvată, nu sînt susţinute de o compoziţie judicioasă a grupului, atît în raporturile dintre personaje cît şi faţă de întreaga suprafaţă a pînzei. Aceasta face ca tema lucrării, excursia celor trei pictori, să fie subordonată peisajului. În loc să fie o compoziţie figurală în peisaj, lucrarea devine de aceea un peisaj animat de prezenţa a trei figuri. Am lăsat însă dinadins la urmă cea de a treia lucrare de pictură a lui Diodor Dure, şi anume portretul ce înfăţişează pe *Flavia Domşa*, solistă a operei de stat din Timişoara.

Este o lucrare pornită cu emoţie, tratată cu multă sensibilitate, caracterizînd un om viu, pătruns de o anumită stare de spirit, calmă, fin conturată. Portretul acesta pune cel mai bine în valoare calităţile de colorit ale pictorului, claritatea cu care el îşi concepe lucrările din punct de vedere cromatic. Folosirea culorii, a raportului dintre masele calde şi cele reci, a umbrei şi luminii, conferă lucrării capacitatea de a atrage şi reţine privirea, de a emoţiona. Desenul sensibil şi fidel este întregit de o frumoasă şi sugestivă viziune coloristică. O lumină caldă se aşterne pe faţă şi pe mîini. Rochia roz, tratată larg şi în acelaşi timp pe volum, a oferit pictorului posibilitatea de a da strălucire tonului local, introducînd alternanţe de cald şi rece, atît în umbră cît şi în lumină. Întreaga masă a rochiei, rece în ansamblu, este raportată la fondul cald, dominat de brun roşietic. Poate că o mai atentă construcţie a corpului şezînd ar fi dat mai multă precizie atitudinii.

Este o lucrare frumoasă, care anunţă mersul ascendent în evoluţia pictorului, atît prin varietatea preocupărilor, cît şi prin efortul de a da valoare emoţională imaginilor sale.

Preocuparea pentru compoziţie se vede şi în activitatea pictorului A. Krausz. Lucrarea sa urmăreşte evocarea unui eveniment însemnat din istoria mişcării noastre muncitoreşti: este vorba de odiosul atac al regimului burghezo-moşieresc împotriva muncitorilor adunaţi în zilele Congresului Sindicatelor Unitare de la Timişoara, la catafalcul lui Ion Fonaghy, mort în închisoare.

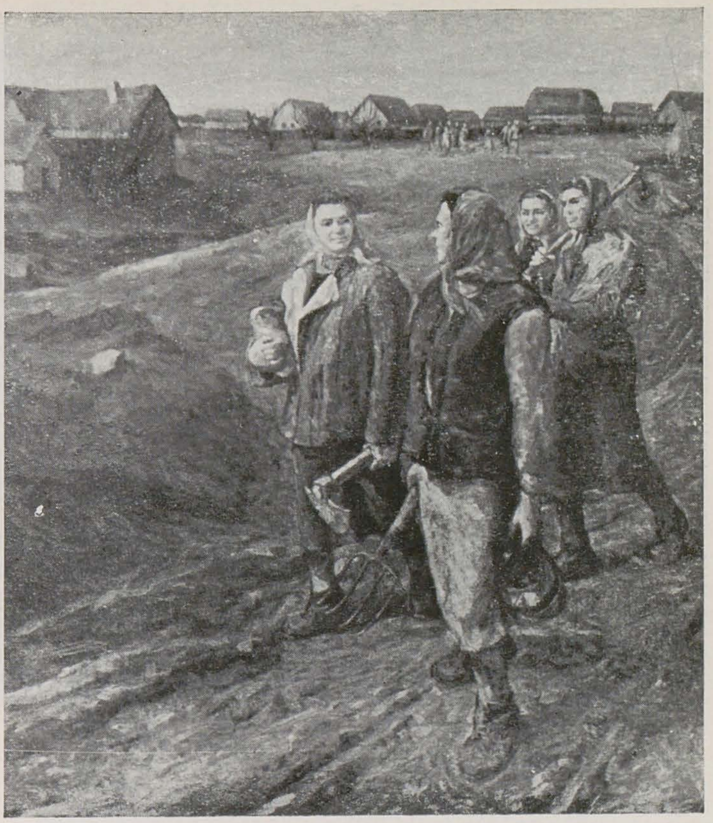
Lucrarea se axează pe momentul în care primele gloanţe trase de jandarmi şi poliţie pătrund prin ferestre. În timp ce o mînă de tovarăşi baricadează uşa pentru a stăvili pătrunderea poliţiei în sală, grupul aflat de gardă la catafalc jură rezistenţa fermă şi continuarea luptei sub conducerea comuniştilor, împotriva regimului de teroare.

Este regretabil faptul că o asemenea temă nu a găsit suficient ecou în conştiinţa artistului, pentru a-l determina să plămădească o imagine la înălţimea materialului de viaţă atît de emoţionant.

O astfel de imagine are rolul ca, prin intermediul faptelor, să dezvăluie, în esenţa sa, tipul neînfricatului luptător pentru eliberarea poporului, comunistul. Lucrarea ar fi întărit la rîndul ei conturul, din păcate încă destul de slab, cu care arta noastră a reliefat în opere chipul comunistului.

Compoziţia nu face decît să relateze un fapt şi aceasta insuficient de sugestiv. Nu se poate contesta efortul pictorului, de altfel un remarcabil portretist, de a insufla o anumită dîrzenie eroilor săi. Aceasta însă se petrece mai mult la suprafaţă. O unică expresie se aşterne pe fiecare figură, evidenţiind schematismul caracterizării psihologice a personajelor. Coloritul monocrom, uniformitatea veşmintelor, accentuează caracterul plat al lucrării.

Analiza acestei lucrări ne întăreşte convingerea că, fără o contopire puternică a conştiinţei artistului cu ideile temei sale, cu conflictul şi eroii săi, este greu să se nască acea emoţie, capabilă prin amprenta pe care şi-o pune asupra întregii lucrări, să dea viaţă operei, s-o facă vie şi convingătoare.



DURE DIODOR — Colectivista — ulei 1,46 × 1,30 m

SEVER FRENŢIU — Luchian şi Enescu — ulei 1,32 × 1,90 m

KRAUSZ ALBERT — Fonaghy pe catafalc — ulei 1,15×1,75 m

În cele două lucrări portretistice: *Studenta* și *Autoportret* — și în special în cea de a doua — trebuie relevate calități de portretist, preocuparea pentru expresie, prin urmărirea atentă și fidelă a trăsăturilor celui portretizat.

Pictorul Valentin Stache din Arad, autorul compoziției *Ocsko Tereza la interogator*, aduce prin această lucrare mărturia frămîntărilor sale pentru a reda caracterul tenace al acestei luptătoare comuniste, care, suportînd eroic schingiuirile, înfruntă pe călăii siguranței. În acest sens, menționăm ca pozitiv caracterul sugestiv al eroinei. În figura acesteia, pictorul s-a străduit și a reușit să surprindă în bună măsură un sentiment mai complex, un amestec de suferință produsă de loviturile primite, de încordare a ultimelor puteri, stăpînite de voința de a rezista.

Totuși, nu putem să nu arătăm deficiențele serioase pe care le conține lucrarea. Lipsa unei organizări, a unei închegări a elementelor într-o formă compozițională bine stabilită, face ca lucrarea să pară mai mult un detaliu al altei compoziții și nu o compoziție de sine stătătoare.

Personajele negative, agenții, stîngaci proporționați, construiți după același model, sînt simplist văzuți, fiecare cu o cravașă în mînă, cu capul mare, pătrat, cu fălci late, îndesat la trup. O draperie atîrnată în colțul din stînga, din necesitățile « echilibrului », dă un aer teatral tabloului, o atmosferă de « scenă ».

Credem că o pregătire mai serioasă a compoziției, folosirea unor studii pregătitoare de expresie, mișcare și culoare, i-ar fi în viitor deosebit de necesare pictorului.

Din păcate, nu poate fi considerată satisfăcătoare lucrarea semnată de Terezia Petreș — *La combaină* — convențională și neconvingătoare.

Problema compoziției pune în fața artistului sarcini serioase, din punct de vedere al elaborării și al conținutului, dar și a formei. Nerezolvarea acestor laturi nu poate fi compensată de alegerea unei teme juste.

O mai profundă și atentă analiză în alegerea temei, în raport cu posibilitățile, cu stadiul de dezvoltare al artistului, poate mări considerabil șansele creării unei lucrări veridice, susținute atît ideologic cît și artistic.

Compoziția pictorului Nicolae Chirilovici, intitulată *Culesul merelor*, este o surpriză pentru privitor, atunci cînd acesta compară lucrarea susmenționată cu peisajele în guașe ale pictorului. Palidă, realizată cu o vădită lipsă de curaj, compoziția contrastează puternic cu cele trei peisaje, caracterizate printr-o tratare viguroasă a formelor, printr-o folosire curajoasă a culorii, a umbrei și a luminii, care dovedesc o serioasă și matură experiență. Sînt date pe care artistul trebuie să le valorifice în lucrările sale de compoziție.

Am lăsat la urmă trei lucrări, cu care proaspeții absolvenți ai Institutului de Arte Plastice din Cluj își fac debutul. Este vorba de lucrările de diplomă semnate de Ion Mihali, Aurel Brăileanu și Sever Frențiu.

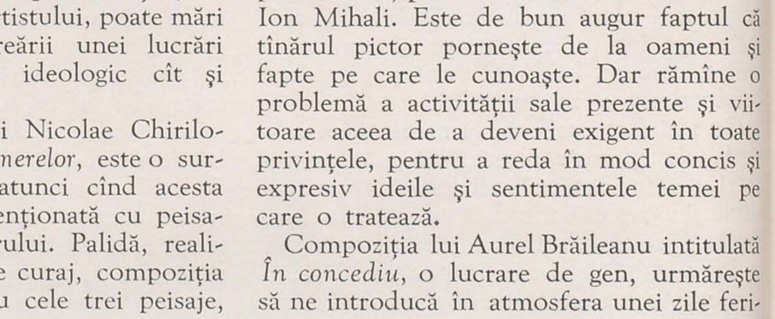
Mihali Ion își înscrie lucrarea în rîndul compozițiilor dedicate diverselor aspecte ale eliberării țării noastre de către armatele sovietice. Compoziția înfățișează intrarea primilor ostași sovietici într-un sat, unde, în urmărirea hitleriștilor, primesc sprijinul țăranilor. În centrul imaginii, un țăran explică, unuia dintre ostași, drumul. Părerea noastră este că lucrarea a fost pornită din cunoașterea faptelor și a oamenilor. Aceasta se vădește într-o anumită simplitate și naturalețã ce se degajă din tablou. Sînt cîteva tipuri — ne referim la grupul din dreapta tabloului — (țăranii din apropierea ostașului, cei doi copii din aceeași parte), care, prin firescul lor, sînt convingători. Se citește aci o încredere față de noul venit, ostașul sovietic, o apropiere spontană, simplă, care își are semnificația sa. Tînărul pictor a căutat însă să îmbogățească tema, introducînd o nouă idee, grupul din stînga (bătrînul cu copilul care duce apă). Această idee este introdusă artificial, apărînd forțată și neconvingătoare; gesturile nu sînt firești, mișcările sînt stîngace, ceea ce alterează naturalețea lucrării.

De asemenea, nu toate portretele vădesc preocuparea autorului pentru expresivitate. Unele dintre ele sînt inerte ca sentimente (chiar ostașul din prim plan, grupul din poartă). Nici problemele plein-air-ului nu sînt rezolvate cu curaj, ceea ce dă lucrării o anumită platitudine și o atmosferă parcă desprinsă dintre decorurile unei piese de teatru.

Credem în utilitatea unei munci mai în profunzime, pentru viitoarele lucrări ale lui Ion Mihali. Este de bun augur faptul că tînărul pictor pornește de la oameni și fapte pe care le cunoaște. Dar rămîne o problemă a activității sale prezente și viitoare aceea de a deveni exigent în toate privințele, pentru a reda în mod concis și expresiv ideile și sentimentele temei pe care o tratează.

Compoziția lui Aurel Brăileanu intitulată *În concediu*, o lucrare de gen, urmărește să ne introducă în atmosfera unei zile feri-

VAL. STACHE — Ocsko Tereza la interogator — ulei 0,95×1,18 m



cite pentru familia unui țăran muncitor: sosirea fiului mai mare în concediu. Acesta, ofițer în armata noastră populară, este obiectul întregii atenții. Și năzdrăvăniile micului său frățior sînt menite să sublinieze atmosfera senină a vieții acestei familii. Avînd calități, în ceea ce privește compunerea și sugerarea atmosferei interiorului, lucrarea prezintă trăsături pozitive, care îndrituiesc încrederea în dezvoltarea tînărului artist. Tocmai de aceea regretăm slaba prezentare a eroului principal, tînărul militar, tratat schematic, neglijent, felul superficial în care este realizat copilul, « poza » lipsită de viață a bătrînului.

Tînărul pictor a reușit să contureze însă cu mai multă veridicitate unele personaje, cum ar fi cele din dreapta (părinții) și într-o oarecare măsură și personajul din extrema stîngă (bătrîna cu fusul).

Tratarea viguroasă, pe alocuri, cu calități de plasticitate, în special a personajului în picioare, dovedește și bune cunoștințe în ceea ce privește limbajul plastic.

Și pentru Aurel Brăileanu, ca și pentru Ion Mihali, se pune problema unei munci temeinice pentru adîncirea lucrărilor. Înlăturarea în viitoarele lucrări a tot ce poate fi nejustificat, aproximativ, concentrarea asupra clarității și unității ideii, asupra sublinierii sentimentelor, vor pune în valoare calitățile lui Aurel Brăileanu.

Cea de a treia lucrare *Luchian și Enescu*, semnată de Frențiu Sever, ridică unele probleme, nu de mică importanță. Este incontestabil că ne aflăm în fața unui autentic talent, a unui temperament artistic în plină dezvoltare. Spunînd aceasta, avem în vedere, alături de compoziție, și celelalte lucrări, cum sînt: schița în tuș *1848*, schița de portret în cretă neagră, autoportretul, natura moartă etc. Compoziția povestește emoționantul episod din viața celor doi mari creatori, momentul cînd Luchian, grav bolnav, aude răsunînd în cameră sunetele pline de vrajă, cu care vioara unui necunoscut învăluie deodată întreaga atmosferă. Marele Enescu aducea un modest, dar măreț omagiu, unei mare cîntăreț al luminii, lui Luchian.

Profund emoționantă prin înseși datele temei, lucrarea oferea tînărului pictor largi posibilități de evocare, de un patetism reținut, atît în ceea ce privește redarea cadrului, a atmosferei, dar mai cu seamă prin aducerea pe pînză a celor două mari personalități artistice.

Ne dăm seama că abordarea temei a fost făcută sub imperiul unui sentiment puternic, trezit de cunoașterea acestui episod emoționant. El se degajă din efortul de concretizare a întregii atmosfere, din portretizarea lui Luchian. Dar cu toate calitățile de « regizare » în dispunerea compozițională a personajelor, în folosirea umbrei și luminii, lucrarea nu ajunge cu adevărat evocatoare. Este probabil că tînărul artist s-a străduit să-și realizeze și ceea ce se chiamă în mod obișnuit documentarea. Totuși, din acest punct de vedere, lucrarea suferă. Dacă pentru portretizarea lui Luchian pictorul a avut la dispoziție documentele artistice ale autoportretelor marelui artist, precum și alte lucrări realizate de contemporani, prezentarea lui Enescu nu e convingătoare și e neconformă cu personalitatea acestuia. Atitudinea « grațioasă », potrivită mai curînd unui june afectat, ce dă mici recitale duminicale în familie, nu poate defini nici pe departe personalitatea lui George Enescu.

În afară de aceasta, este o mare deosebire între vîrsta pe care o avea marele muzician atunci cînd, modest și discret, a pătruns în camera lui Luchian, și cea pe care i-o conferă autorul lucrării. Sîntem siguri că pictorul e conștient de acestea și că lipsa materialului documentar, atît pentru cadrul acțiunii dar mai cu seamă pentru prezentarea lui Enescu, au constituit o piedică. Problema ni se pare atît de importantă în cazul de față, încît ea putea pleda pentru alegerea inițială a altei teme, în care posibilitatea cunoașterii faptelor să fie asigurată cît se poate de temeinic. Aceasta, pentru a nu lăsa totul pe seama imaginației, atunci cînd este vorba de evocarea unor fapte petrecute aievea, de personalități reale, bine cunoscute.

Rămîne însă evident și pozitiv faptul că, în elaborarea lucrării propriu-zise, pictorul a dat dovadă de seriozitate. Este realizată atmosfera sumbră, apăsătoare, în care lumina palidă învăluie figura lui Luchian care ascultă, lăsînd în penumbră colțul de unde răsună acordurile viorii lui Enescu.

În lucrările expuse de Frențiu Sever, se observă însă, în afara calităților, o anumită înclinare spre superficialitate, mulțumirea față de unele rezultate ușor obținute și chiar tendință estetizantă.

Sîntem convinși că talentul tînărului pictor se va dezvolta pe deplin numai în condiția unei munci susținute și serioase, a unei profunzimi ideologice și a unei exigențe față de propria sa creație.

Se întrevede în activitatea tînărului pictor Frențiu, o muncă pasionată, cu probleme variate, ceea ce va favoriza progresele sale viitoare.

Am socotit că lucrările menționate mai sus sînt printre cele mai semnificative prin problemele pe care le ridică. Alături de ele au fost însă prezentate și o serie de alte lucrări care constituie realizări ce trebuie subliniate, în dezvoltarea activității plastice a filialei de la Timișoara.

DURE DIODOR — Flavia Domșa — ulei 0,86×0,31 m

ANDREI ORGONAȘ — Ștefan Kupcso — ghips mărime naturală

Putem astfel vorbi în pictură despre *Autoportretul* lui Zsigmond Atila — lucrare masiv construită, cu forță de caracterizare. Din păcate, abuzul de tonuri calde dă o tonalitate generală cam greoaie, egală în intensitate întregii lucrări.

Schița de compoziție despre Donca Simo mărturisește o preocupare mai veche a artistului pentru o temă dedicată acestei eroine. Trebuie să arătăm însă că lucrarea nu vădește suficientă originalitate în compoziție.

Credem deosebit de salutară, pentru succesul unei asemenea lucrări, retopirea materialului de viață în conștiința, în imaginația pictorului și găsirea unei forme originale, proprii personalității creatorului.

Rețin atenția lucrările unor artiști ca: Bottlik Tiberiu din Bocșa Montană *(Autoportret)* și Hajoș Emeric din Arad *(Portret)*.

Și în grafică putem vorbi de realizări, de o serie de lucrări care denotă multe calități.

În *Cap de studiu*, Podlipny Juliu urmărește cu rigurozitate caracterul modelului, folosind în mod interesant raportul dintre alb și negru; în cele două portrete semnate de Lausch Juliu (în special în cel al tînărului) este realizată expresivitatea chipurilor.

Ca schițe, alături de lucrările lui Sever Frențiu, pe care le-am amintit mai sus,

OCTAVIAN ILICA — Agronomul — ghips — mărime naturală

menționăm schița în acuarelă a lui Petru Suciu, *Bătrîn citind*, lucrare modestă, dar plină de spontaneitate și sensibilitate.

Schiroky Peisah dovedește prin cele două portrete în cărbune *(Portretul de femeie* și *Colectivistul din Chizatău)* calități de subliniere expresivă a unor anumite caractere.

Autoportretul Evei Stache, simplu și modest, vădește o atentă și sensibilă urmărire a expresiei.

Sînt lăudabile eforturile depuse de Bikfalvy Nicolae în domeniul graficii de șevalet; etapa actuală a artistului indică dezvoltarea acestuia către sectorul important al compoziției în grafică.

Sugestivă și emoționantă este și lucrarea lui Lazăr Eugen, *Triste amintiri*.

Despre peisaj nu se pot spune lucruri multe și prea bune, în special în pictură. Peisajul a fost slab reprezentat în expoziție, nu din punct de vedere cantitativ, ci calitativ, cu excepția unora din acuarelele realizate de Alexandru Pataki, a pastelurilor aparținînd pictorului Francisc Ferch (în special *Punct SMT* și *Peisaj pe Mureș*). Ample, cu o cuprindere largă, pastelurile lui Fr. Ferch vădesc mult lirism și o iscusită redare a adîncimii spațiale. Acuarelele lui Dure Diodor, *Peisaj din Chizatău* și *Drum de țară*, sînt foarte izbutite, datorită atmosferei adevărate pe care o surprind și gamei folosite, sobră și reținută, care dă lucrărilor armonie și veridicitate.

Acuarelele lui Alexandru Pataki — cu deosebire *Culesul cartofilor*, *Casa veche din Călățele*, *Săditor de ceapă* — demonstrează măiestria artistului, cunoașterea profundă și stăpînirea materialului. Guașele lui Chirilovici se caracterizează prin tonuri reliefate, prin sugerarea plastică a materiei, atît în lumină cît și în umbră.

Desigur mai sînt lucrări pozitive ca încercări — Albert Krausz, *Pe malurile Begăi*, Covacs Romulus, *Peisaj cu Bega* etc. În general însă, majoritatea lucrărilor de peisaj suferă din lipsa emoției, a contactului direct emotiv cu natura.

Unii artiști înțeleg peisajul realist ca pe o simplă și minuțioasă caligrafiere a elementelor naturii, ceea ce lovește direct în calitățile emoționale pe care trebuie să ți le ofere un colț al naturii, atît de bogate și de frumoase. Este cert că viitorul va da la iveală creații valoroase și în domeniul peisajului, datorită spiritului sănătos de muncă ce se înfiripă în mijlocul artiștilor timișoreni.

Printre alte lucrări, reținem proiectele de afișe realizate cu seriozitate de Mihai Vîlsan (proiectul de afiș « Pentru bunăstarea poporului ») și cel al colectivului Kovacs-Dure pentru Muzeul regional.

Este meritorie preocuparea pentru vitraliu a lui Juliu Szappanos, care dovedește un serios meșteșug.

De asemenea este interesantă realizarea pictorului Mișkovitz Șt. în tapiserie — proiectul *Partizanii lui Ștefan Plavăț*.

Sculptura se remarcă în expoziție printr-o serie de lucrări, dintre care cele mai pozitive ne apar cele din domeniul portretului.

PETRU SUCIU — Bătrîn citind — ulei
0,27×0,21 m

Astfel, putem vorbi de o serie de lucrări care dovedesc seriozitate în efortul de însușire a unei viziuni realiste.

Lucrarea lui Andrei Orgonaș — *Kupcso Ștefan* — mărturisește preocuparea autorului pentru a da imaginea unuia dintre fruntașii construcției socialiste, subliniind demnitatea omului liber, hotărîrea și dîrzenia luptătorului conștient pentru bunăstarea poporului. Acestea, sculptorul caută să le susțină prin masivitatea construcției capului, prin sublinierea accentuată a unor detalii. Toate aceste preocupări, pozitive prin natura lor, s-au realizat, credem, în dauna laturii umane, firești, a omului simplu. Portretul se impune mai mult prin severitatea ținutei în ansamblu și nu în același timp prin căldura sentimentelor ce animă dinăuntru un om înaintat. Nu poate fi vorba în nici un caz de o atitudine superficială, exterioară din partea artistului, ci de o cuprindere unilaterală a problemei redării omului nou. Autoportretul expus de Ion Tolan, lucrare cioplită în marmură, denotă pe lîngă urmărirea atentă a motivului, preocuparea serioasă pentru desăvîrșirea mijloacelor de expresie, în ceea ce privește modelarea volumelor și redarea materiei.

Reține atenția și cealaltă lucrare, intitulată *Fierar*, interesantă ca viziune, surprinzînd un caracter bine precizat, cu tendința de monumentalitate. Credem totuși că sublinierea unui anumit caracter este puțin exaltată de artist care, prin întreaga ținută voit ostentativă pe care o conferă eroului său, îi imprimă o expresie nefirească, nepotrivită cu simplitatea pe care o așteptam de la o astfel de imagine.

Dintre lucrările sculptoriței Ina Popescu, cea mai realizată ni se pare cea intitulată *Bănățeanca*, datorită optimismului tine-

resc, seninătății pe care reușește să le rețină din caracterul eroinei portretizate.

Sculptorul Orgonaș expune și un proiect pentru un basorelief, intitulat *La catafalcul lui Fonaghy*, temă abordată, așa cum am văzut, și în pictură. Deși sugestiv compus, proiectul degajă o atmosferă încă insuficient de convingătoare. Este important, credem, să fie urmărită problema adîncimii planurilor în funcție de specificul reliefului, pentru a nu face lucrarea greoaie, prin exagerarea volumelor. Desigur că unele exagerări de proporționare (polițiștii) vor fi evitate în lucrarea definitivă.

Sculptorul Octavian Ilica prezintă în expoziție cinci lucrări, care constituie dovada unei activități susținute, axată pe probleme variate: de la portretul fratelui său *(Zorel)* și pînă la lucrări de mari dimensiuni ca: *Agronomul*, *Enescu* sau compoziția *Noul brigadier*.

Faptul că un artist duce o activitate amplă, că este fecund în idei, nu poate decît să bucure și poate fi dovada unei pasiuni vii, creatoare, pusă în slujba făuririi unor opere valoroase, profund emoționante, durabile prin valoarea lor emotivă și ideologică.

Totuși, nu acesta este sentimentul pe care îl capeți cercetînd activitatea din ultima perioadă a lui Octavian Ilica. Dacă încercăm să precizăm care dintre lucrări i-au reușit mai bine sculptorului, credem că nu ne vom opri asupra lucrărilor de mari dimensiuni, cu teme de largă semnificație, ci atenția va fi atrasă mai curînd de figura micului Zorel.

Prin simplitatea și sinceritatea cu care a fost creată, această lucrare convinge mai mult, poartă mai bine amprenta vieții, a adevărului. Nu putem să nu menționăm calități de sentiment în lucrarea *Zootehnician*, imagine caldă, tinerească. Aci însă este supărător schematismul cu care a fost tratat plăpîndul mînz. Calități vom găsi și în lucrarea *Agronomul*, unde se citește preocuparea de a sugera optimismul, mulțumirea tînărului agronom, care străbate în bătaia vîntului ogorul nesfîrșit.

ION TOLAN — Fierar — ghips patinat — mărime naturală

Din păcate însă, lipsa de adîncire, de seriozitate, reduce considerabil valoarea realizărilor artistului. Credem de datoria noastră să arătăm că în creația sculptorului Octavian Ilica calitatea a fost subordonată cantității. A alerga după « teme » multe, a te lansa cu multă ușurință la lucrări de mari dimensiuni și toate acestea într-o perioadă relativ scurtă, iată ce ni se pare dăunător muncii unui sculptor tînăr, în plină dezvoltare. Acest lucru frînează evoluția sa și duce la scăderea exigenței față de propria-i creație, duce la lucrări banale, plate, superficiale. Acest lucru este evident, mai cu seamă în cele două lucrări mari *Noul brigadier* și *Enescu*. Prima, inexpresivă, banală ca mișcare, prezintă oameni lipsiți de viață, tipuri neconvingătoare. Lucrarea despre Enescu, abordată cu totul la suprafață, nu reușește să emoționeze nici prin asemănare, nici prin sentimente interioare.

In concluzie, credem că este nevoie să se petreacă o cotitură în munca artistului și aceasta în sensul făuririi unor lucrări pornite din cunoașterea profundă a vieții, din emoții autentice și făurite printr-o muncă susținută și exigentă, chiar dacă numărul lucrărilor create într-un an va fi mai redus.

Contribuie la evidențierea pozitivă a sculpturii în expoziție, lucrările sculptorilor Stefan Soos (*Pentru pace*), Andrei Gal (*Fruntaș în producție*), Lidia Czernenczki (*Portret de fetiță și Studiu*).

Credem necesar să arătăm în încheiere că dezvoltarea artei plastice în această parte a țării depinde, fără îndoială, de activitatea artiștilor privită sub toate aspectele, așa cum am menționat la începutul articolului nostru.

Totuși, aceasta nu poate diminua importanța sprijinului pe care filiala trebuie să-l primească din partea organelor locale și în primul rînd din partea Sfaturilor populare orășenești (Timișoara și Arad) și a Sfatului popular regional.

Din păcate, felul în care a fost sprijinită organizarea expoziției, arată că în această problemă mai sînt multe de îndreptat. Sala neîncălzită, prost întreținută, nu a putut fi cu adevărat primitoare pentru oamenii muncii veniți să cunoască realizările artiștilor legați de viața și de munca lor; greutăți din acest punct de vedere au întîmpinat artiștii plastici nu numai cu această ocazie. Este îmbucurător faptul că în Timișoara s-a atribuit, în sfîrșit, un local corespunzător, care va putea, în urma amenajării sale, să constituie un mijloc de organizare și de stimulare a activității, prin atelierele și clubul ce vor funcționa aci. Acordînd sprijin și considerație muncii și problemelor artiștilor noștri, organele locale vor contribui la dezvoltarea artei plastice, factor important în educarea maselor, în revoluția culturală din țara noastră.

Sîntem pe deplin îndreptățiți să vedem în expoziția deschisă la Timișoara, un semn al creșterii nivelului artei plastice desfășurată în cadrul acestei filiale, căreia-i prevedem o frumoasă dezvoltare în viitor.

Bacanală — aramă, basorelief 0,120 × 0,405 m

ION GEORGESCU

LA 100 DE ANI DE LA NAŞTEREA SA

Acad. Prof. G. OPRESCU

Sculptura statuară, cea în care sînt reprezentate persoane în aşa fel, încît să poată fi văzute izolat şi de jur împrejur, sculptura rotundă cum s-a mai numit, este în ţara noastră o creaţie mult mai nouă decît pictura. În timp ce picturi, e adevărat de conţinut religios, găsim în ansambluri nenumărate, acoperind pereţi întregi în biserici şi mînăstiri, încă din secolul al XIV-lea, iar în Ardeal, în construcţii ridicate de romîni, şi mai devreme, fără să mai vorbim de ceea ce s-a păstrat sub formă de mici fragmente în unele centre de pe marginile Dunării, reprezentarea omului viu în sculptură este un fenomen care, la noi, abia trece de o sută de ani. Sculptură ornamentală a existat, desigur, şi de o înaltă calitate, dacă n-ar fi să amintim decît de Cozia, de Dealu, de cea de la Biserica Episcopală de la Argeş, de Trei Ierarhi, de Hurez, de Văcăreşti şi de Stavropoleos, şi de atîtea canaturi şi pervazuri de uşi şi de ferestre ori de pisanii, fără să mai vorbim de minunatul mobilier sacru, lucrat în lemn şi aurit, de catapetesmele, amvoanele şi stranele de tot felul, în care gen meşteşugari specialişti în tăierea lemnului ne-au lăsat adevărate capodopere. În toate acestea însă motivele dominante sînt vrejul şi floarea, lujerul şi frunza de plante, ori împletitura, cînd realist tratate, cînd, cel mai adesea, stilizate, în compoziţii armonioase, potrivit cu locul ce ocupă, concepute mai totdeauna de-a dreapta şi de-a stînga unei axe, adică simetric.

Rareori, foarte rareori, timid şi stîngaci realizate, apăreau printre aceste flori de piatră şi de lemn şi unele reprezentări de animale simbolice, ori cîte un apostol sau un evanghelist, sculptaţi în relief mai înalt, ori încă, în faţa altarului, în catapeteasmă, Ieseu dormind, din coapsa căruia se ridica structura complicată şi delicată a copacului, ale cărui ramuri personifică pe strămoşii Mariei.

Izvorul — ghips 1,700 m

În această situație se găsește începutul secolului al XIX-lea, atunci cînd, prin transformările aduse de capitalismul născînd, viața economică a Țărilor Romîne era alta decît cea din secolul precedent. Oameni noi, ieșiți din aceste transformări, o burghezie îmbogățită de comerț și de bruma de industrie ce apăruse în Principate, au despre ei, despre importanța lor personală, o idee mult mai precisă și mai înaltă decît cei care îi precedaseră ca clasă conducătoare. Această idee se traduce și printr-o nevoie de a-și perpetua imaginea prin portrete, nevoie întărită și din contactul pe care această clasă socială îl are cu unii membri ai societății apusene, la noi în țară sau chiar în străinătate. O formă de portret, e adevărat ceva mai rară, mai greu de încetățenit la noi, din pricina unei tradiții potrivnice, este și cea a bustului în piatră, fie ca omagiu pentru cineva care trebuia flatat, sau ca amintire a unei ființe scumpe, fie pur și simplu ca portret funerar, prin cimitire. Așa încît putem afirma că de situația socială și economică nouă de la începutul secolului al XIX-lea, de ideile recente, care pătrund din ce în ce mai adînc, unele direct, altele prin mijlocirea oștilor rusești și a funcționarilor care însoțesc aceste oști și parcurg de mai multe ori pămîntul nostru, în vremea luptelor cu turcii, profită într-o mare măsură și sculptura. Iar aceste idei își fac drum atît de repede, încît printre mijloacele pe care oamenii de la 1848 le imaginează ca să recompenseze meritele deosebite ale luptătorilor pentru libertate sau ale celor care-și cîștigaseră dragostea mulțimilor prin talentul sau prin activitatea lor politică, este și ridicarea de statui și monumente în piețele cele mai frecventate.

Dar revoluția este învinsă, mai înainte ca acest proiect să fie realizat. Totuși, dorința de a onora pe acești concetățeni meritorii rămîne în conștiința publică. Ea se va înfăptui numai cînd, după reacțiunea ce a urmat înfrîngerii mișcării de la 1848, poporul își recapătă încrederea în el însuși, în posibilitatea de a ajunge totuși la forme politice mai înaintate, și cînd vor apărea și artiștii romîni capabili să cioplească în piatră și să toarne în bronz figura celor care meritaseră această formă de omagiu național.

În așteptarea apariției sculptorilor romîni, cîțiva sculptori străini călători, italieni sau germani, mai degrabă cioplitori în piatră decît artiști, profită de situația pe care o găsesc la noi, simt ce dorea acea burghezie în ascensiune și-și oferă serviciile lor, uneori în vederea efectuării unor portrete omagiale în piatră, mai adesea pentru executarea unor busturi funerare. Contribuția lor modestă este însă sporadică și fără urmări. Cel căruia i se datoresc începuturile plasticii noastre figurative este tot un german, dar artist cu o pregătire mai temeinică, conștiincios, perseverent, care va ocupa în același timp, începînd din 1865, și postul de profesor de sculptură, în nou înființata Școală de Arte Frumoase din București. Pedagog remarcabil, sculptor învățat și trecut prin școli superioare de artă din Germania, nu în prima sa tinerețe, ce e drept, atunci cînd lecțiile primite se imprimă mai adînc și mai ușor, ci ceva mai tîrziu, totuși conștient de ceea ce urmărește, el profită și de experiența copilăriei și adolescenței sale ca cizelator de metale și ca giuvaergiu. Karl Storck este exact artistul de care țara noastră avea atunci nevoie ca să se inițieze în tainele sculpturii statuare.

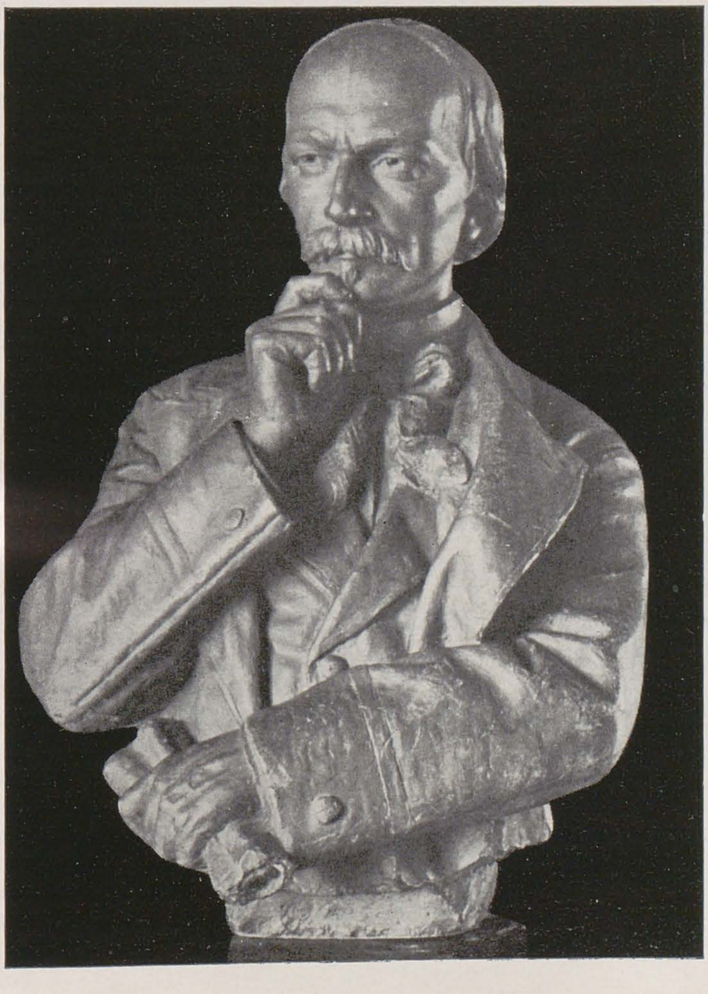
Din clasa lui vor ieși primii sculptori romîni din București, cei care se vor impune atenției publice în ultima treime a secolului al XIX-lea. Printre ei, ceva mai în vîrstă decît ceilalți, se va găsi Ion Georgescu, al cărui centenar de la naștere este comemorat anul acesta, sculptor care, în pofida unei existențe dureros de scurte, este pe drept considerat drept cea mai strălucitoare figură în sculptura romînească a secolului al XIX-lea.

Iulia Hașdeu — teracotă 0,580 m

⋆

M-am ocupat pe larg de viața și de opera acestui sculptor în două rînduri: în comunicarea la Academia Romînă, din 9 ianuarie 1948 și în Sculptura Statuară Romînească, apărută la finele lui 1954. Astăzi voi încerca să-l prezint sub un alt aspect: să precizez adică locul și rolul pe care el le deține nu numai în plastica noastră, unde Georgescu nu cunoaște rival printre contemporani, dar în întreaga noastră mișcare culturală din secolul trecut, loc și rol de o mare însemnătate, în acea vreme în care se plămădeau elementele care vor determina caracterele principale ale contribuției noastre naționale la viața spirituală a acestei părți a Europei. Căci, spre deosebire de Karl Storck, care-l precedase ca artist și-i fusese profesor, dar care, venit mai tîrziu la sculptură, după ce părăsise un meșteșug de gravor în metal și de giuvaergiu și nu izbutise să dobîndească acea suverană libertate de expresie pe care o întîlnim încă de la început la Georgescu, acesta își descoperise vocația chiar în pragul adolescenței. Începînd de atunci, prin studii lungi și minuțioase, mai întîi la noi, ceva mai superficiale, apoi în Franța, cu însemnați maeștri, studii care durează în total aproape 12 ani, el își asimilase tot ceea ce era necesar unui sculptor spre a-și susține și a-și fortifica un talent înăscut. Nemulțumit apoi numai cu satisfacția în creație pe care i-o oferea sculptura, el studiază cu o egală pasiune și tot atît de temeinic pictura, dovedind și în

Poetul D. Bolintineanu — ghips patinat 0,850 m



această formă de artă dispoziţii cu nimic mai prejos decît cele ale celorlalţi contemporani romîni, ajunşi la notorietate, cum o dovedeşte expoziţia organizată actualmente de Muzeul de Artă al Republicii. Această trăsătură semnificativă a caracterului artistului şi a concepţiei sale despre rolul pe care se cuvine să-l ocupe în mişcarea culturală a epocii, învederează cît de largă viziune poseda Georgescu, comparativ cu fostul său maestru, în care se concentrase oarecum pînă atunci tot ceea ce se putea numi sculptură la noi, şi cît de aproape se găsea el, cel puţin ca intenţii, de acei mari reprezentanţi ai artei din secolele trecute, care îndeobşte practicau cu o egală dragoste şi cu un egal succes, fiecare dintre ei, mai multe forme de artă. Aman singur i se poate compara din acest punct de vedere, deşi la acesta incursiunile în domeniul sculpturii apar mai mult ca nişte veleităţi lăudabile, decît ca mijloace de creaţie ajunse la o deplină dezvoltare.

La Paris, Georgescu, în cei cinci ani pe care-i petrece în atelierele profesorilor săi Delaplanche şi Dumont, se cultivă nu numai din punctul de vedere profesional ci şi în alte direcţii, citeşte şi se instruieşte, observă şi-şi creează prietenii, dintre cele care contează în viaţa unui artist şi care în acelaşi timp ne lămuresc asupra preocupărilor sale de atunci şi de mai tîrziu. Vizitează muzeele, cum se vede din ecoul pe care unul sau altul dintre artiştii pe care-i admira îl lasă în producţia sa plastică. Este atent şi permeabil la arta secolului al XVIII-lea francez, la graţia ce constituie însuşirea de căpetenie a acestei epoci fericite în istoria sculpturii, la armonia formelor delicate, la calităţile de execuţie în legătură nu atît cu raportul dintre volumele unei statui, cu silueta compoziţiei, cu desenul prea precis şi prea subliniat al formelor, cît cu însuşiri care apar mai mult la pipăitul unei opere, la contactul cu epiderma unei statui, şi de care depinde acea savantă şi dulce impreciziune a conturelor, totuşi aşa de aproape de viaţă, mai ales în reprezentarea femeii, la care linia rigidă, delimitatoare a formelor, aproape nu există. Căci, şi acesta constituie încă unul din caracterele artei lui Georgescu, femeia îi serveşte mult mai mult ca model decît bărbatul, în minunata înfăptuire a *Izvorului*, în *Fetiţa în rugăciune*, în basoreliefurile de o aşa de gingaşă, dar totuşi expresivă realizare a mişcării, unele în bronz, altele în metal martelat, cele mai reuşite în ceară, adică în cele patru *Anotimpuri* şi în *Bacanală*. Aceasta, mai ales, îl deosebeşte de celălalt sculptor al acestei perioade, de Valbudea, admirator şi animator al forţei virile în omul matur, atunci cînd el ajunge la cea mai completă dezvoltare a trupului.

Mihail Eminescu — bronz 0,780 m

De la Georgescu ne-au rămas prea puţine documente, adică scrisori sau declaraţii înregistrate, din care să putem deduce ideile sale intime, concepţiile sale despre artele pe care le practica, despre lumea în care trăia, despre planurile sale, chiar cele de ordin cultural sau profesional. Acestea se pot, e adevărat ceva mai greu, deduce din opera vastă ajunsă pînă la noi, din natura şi din calitatea prieteniilor pe care le-a cultivat cît a trăit, şi se pot încă imagina din analiza vieţii pe care a trebuit s-o ducă, atît în mediul şi atmosfera de atunci a Parisului, cît şi în atelierele celor doi maeştri francezi, alături de tineretul entuziast, turbulent, inventiv în farse, dar clarvăzător şi absolut în judecăţile lui despre artă şi despre darurile camarazilor, judecăţi tăioase cînd era necesar, dar şi binevoitoare, stimulatoare cînd se descoperea un adevărat talent.

Aruncătorul de lance — bronz 1,540 m

Mai toţi cei care l-au cunoscut personal pe Georgescu, şi în deosebi elevii lui, vorbesc despre inteligenţa lui, despre cultura lui generală, care contrastează cu ceea ce ştim chiar despre cei mai mari ai noştri, despre Grigorescu şi despre Andreescu, şi nu mai puţin despre Aman, la care, cum rezultă din notele ce ni s-au păstrat, ideile generale, cunoştinţele speciale ori cele din domeniul artei, n-au nimic prea adînc şi nici prea original. Un tînăr cu mentalitatea şi cu formaţia intelectuală a lui Georgescu, aşa cum le presupunem, a profitat de orice ocazie ca să se instruiască. Dintre cei doi profesori, în atelierele cărora se formează, el înclină mai mult înspre Dumont, cu care îşi descoperă afinităţi. Augustin Alexandre Dumont, atunci foarte bătrîn, avusese totuşi o carieră glorioasă, poseda o lungă experienţă de sculptor încărcat de comenzi, pe care le executase spre satisfacţia generală. Aparţinea, ca cea mai mare parte a sculptorilor acelei vremi, şcoalei clasice, deşi, atît în *Geniul libertăţii* de pe coloana din Piaţa Bastiliei sau în statuia lui *Napoleon* ca împărat roman, de pe coloana Vendôme, cît şi în multiplele monumente destinate comemorării unor mari personalităţi din istoria Franţei, bărbaţi şi femei, nu se poate nega o simpatie ascunsă pentru romantici. Chiar alegerea unor astfel de subiecte trădează oarecum preferinţele sale eterogene, ceea ce-i atrage reputaţia de a fi un artist foarte aproape de David d'Angers, care, ca şi Dumont, tindea spre o armonizare a celor două puternice curente contrare, ce divizau atunci în două tabere rivale pe artiştii francezi. Dumont cultiva toate genurile de sculptură: pe cea monumentală, portretul, din care au rămas în muzeele franceze şi străine lucrări remarcabile, alegoria, relieful sub toate formele lui. Această varietate de subiecte o vom întîlni şi în opera lui Georgescu.

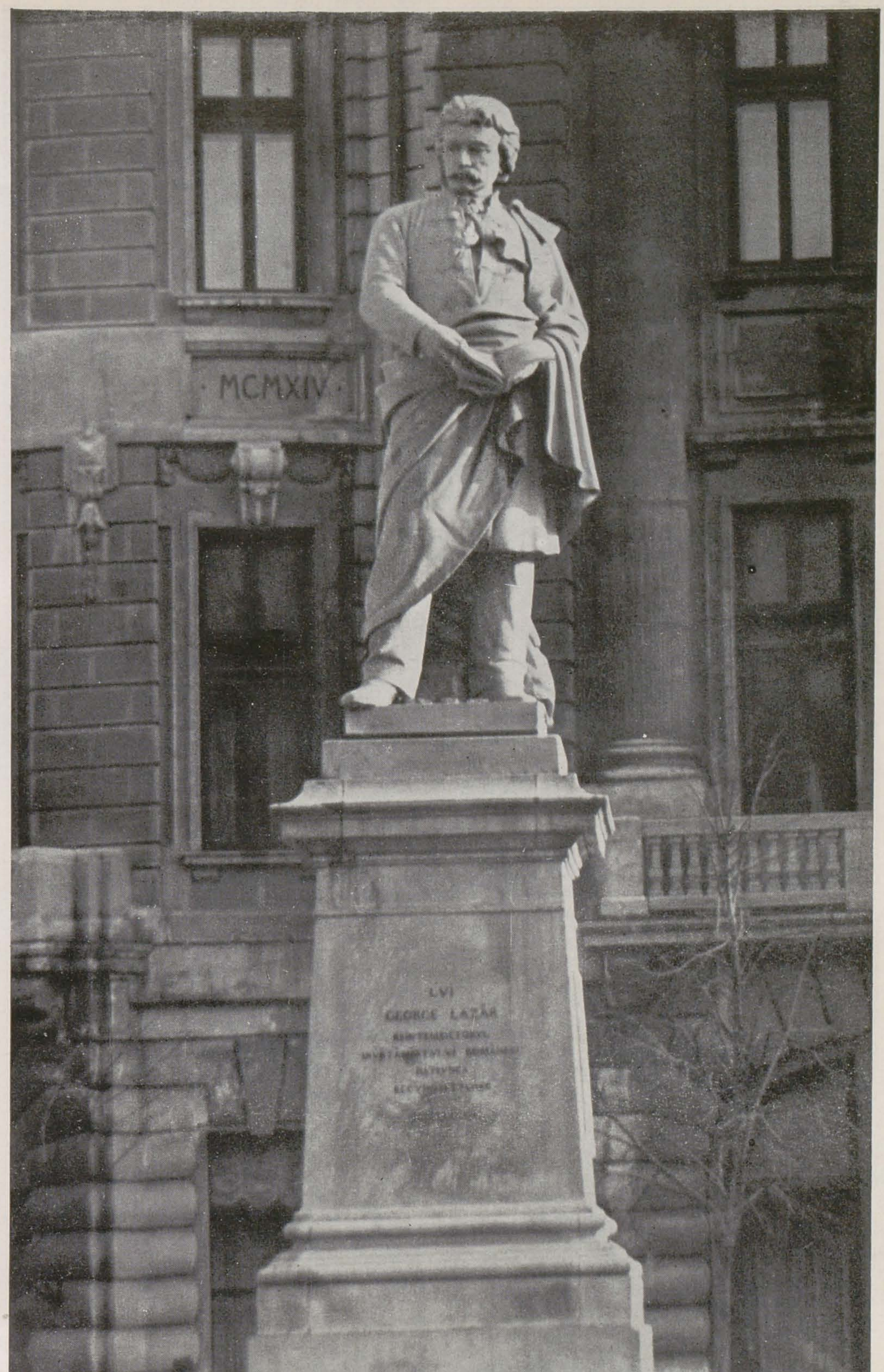
Împrejurări, care de curînd au fost date la lumină de colaboratorul Institutului nostru, Remus Niculescu, apropie pe Georgescu de Alexandru Odobescu, care se găsea şi el la Paris. Contactul cu acest intelectual romîn, cunoscător al artelor şi simţitor mai ales la acele însuşiri pe care le asociem cu exemplarele aparţinînd şcoalei

clasice, va fi cît se poate de util lui Georgescu în această perioadă de formație. Dar el se mai leagă tot atunci cu încă doi romîni, remarcabili reprezentanți ai artei, cu arhitectul Ioan Mincu și cu pictorul G. Demetrescu Mirea, amîndoi găsindu-se la studii ca și Georgescu. În mediul excitant al Parisului, în acea atmosferă îmbătătoare și uluitoare, rezultată din atîtea și atît de felurite efluvii, care umpleau orașul cosmopolit, nedumeriți poate de ceea ce văd în jurul lor, simțindu-se însă străini în acea lume complicată și rafinată la extrem, neștiind ce drum se cuvine să urmeze, cei trei tineri artiști se analizează și se regăsesc romîni, legați de poporul lor, de tradițiile artistice, pe care sute de ani de viață națională le cristalizaseră de-a lungul veacurilor. Țăranul și arta lui, atît de variată și de sănătoasă, atît de sinceră și de conformă geniului nostru național, arta medievală, ieșită din colaborarea acelor meșteri țărani, cu cei pe care împrejurările îi ridicaseră la o treaptă superioară de formație artistică, le apare ca singurul mijloc valabil, ca un singur punct de plecare pentru a face dintr-un artist romîn, chiar trecut prin școlile străine în vederea unei perfecționări pe care n-ar fi găsit-o în țară, un exponent și un continuator al unei vechi și încercate tradiții naționale.

Această atitudine a celor trei tineri artiști nu va fi ceva trecător, ieșit din avîntul unei imaginații romantice; ea va persista la fiecare din ei, în măsura posibilităților pe care le oferea felul de artă pe care fiecare o servea; mult mai puternică la Mincu, care, întors în țară, se va face campionul acestei idei, o va apăra cu fapta și cu vorba; mai puțin puternică la ceilalți doi, mai ales la Georgescu, la care subiectul ce-i putea servi ca punct de plecare în fiecare operă, portretul și statuia monumentală, se integra mai greu în tradiția națională.

Îl mai regăsim încă pe Georgescu într-o altă ocazie importantă de care, ca și în cazul direcției pe care se cuvenea să o urmeze arta națională ca să fie expresia sinceră a poporului nostru, depindea în mare măsură viitorul mișcării noastre artistice. Deși profesor la Școala de Arte Frumoase și oarecum obligat să nu se depărteze de opinia celor care-i erau colegi și se găseau în fruntea acelui grup reacționar, care persecuta pe artiștii ce încercau să renunțe la doctrinele academice și să se apropie de natură și de viață, Georgescu se alătură lui Luchian și celuilalt grup, cel care iscălise manifestul faimos din 1896. Mai mult încă, Georgescu trimite cîteva acuarele la expoziția pe care o organizaseră artiștii independenți.

La o formație atît de completă și de desăvîrșită în vederea operei ce intenționează să creeze; la o inteligență vie și clarvăzătoare; la ideile atît de luminoase și de folositoare în ce privește substanța și scopul artei noastre; la partea pe care o ia, teoretic și practic, la mișcarea de eliberare a artistului de sub jugul unei arte academice, anemice și distrugătoare a tot ce constituie ființa noastră națională în artă, Georgescu adaugă, cu toată scurta sa existență, o operă vastă, personală și de o mare măiestrie, precum și însușirile sale de profesor, de care va beneficia generația de sculptori care se va ridica după 1900. Aceasta este contribuția pe care am calificat-o ca avînd o mare însemnătate în cultura noastră din a doua jumătate a secolului trecut.



Monumentul lui Gheorghe Lazăr din București

Monumentul lui Gheorghe Asachi de la Iaşi

Această contribuţie, cu caracterul ei naţional incontestabil, va lămuri o situaţie care nu era deloc clară în ultima parte a activităţii lui Karl Storck, un meşteşugar îndemînatic, conştiincios, doritor să dea cea mai potrivită şi mai artistică înfăţişare unor subiecte pe care le primea spre executare, dar pe care însă nu le putea simţi cum le va simţi Georgescu, Karl Storck rămînînd în intimitatea lui, în sufletul lui, un german transplantat la noi de împrejurări.

Şi acum, după ce ne-am ocupat de om şi de rolul său în evoluţia culturii noastre generale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să ne întoarcem la sculptor, la opera rămasă după moartea lui. În ce constă această vastă operă, de care vorbim mai sus şi cum s-a creat ea?

Georgescu s-a născut dintr-o familie modestă de orăşeni de la periferie. Tatăl său poseda o mică prăvălie pe şoseaua Filantropiei. Ca şi pentru Andreescu, ne găsim în faţa unei categorii sociale, din care cu greu am fi presupus aprioric că se vor naşte artişti. De altfel, paralelismul întîmplător între Andreescu şi Georgescu nu se opreşte aici. Existenţa lor atît de scurtă, chiar ceva în fizicul lor, uitarea care a acoperit opera lor îndată după moarte, au ceva comun.

Părinţii lui Georgescu, cu grijă pentru existenţa lui viitoare, se gîndesc la o meserie mai subţire şi-l înscriu, după terminarea claselor primare, la şcoala de arte şi meserii. Aici însă copilul, după o epocă în care îşi dă seama de vocaţia lui veritabilă, se hotărăşte să devină sculptor şi intră la Şcoala de Arte Frumoase, în clasa lui Karl Storck, la vîrsta de 16 ani. Sub îngrijirea metodică şi pricepută a profesorului, tînărul elev face progrese repezi şi atrage asupra sa atenţia maestrului său. În 1875 devine bursier; în 1876 capătă un premiu şi în 1877 obţine diploma de absolvire. În acelaşi an, în toamnă, reuşeşte la concursul pentru o bursă la Paris, cu care ocazie expune o lucrare de care vorbeşte presa timpului, o transpunere a unui grup celebru de Girardon, din parcul de la Versailles, într-un relief. Această *Răpire a Proserpinei* nu este singura lucrare pe care o prezenta Georgescu; ea este însoţită de două picturi — ceea ce dovedeşte că încă de atunci el urmase şi clasa de pictură şi că în toate împrejurările doreşte să apară într-o dublă înfăţişare de artist — şi de cîteva studii. Concursul îi este favorabil, aşa încît, ca bursier al statului, Georgescu pleacă la Paris în acelaşi an, unde va rămîne 5 ani de-a rîndul.

Formaţia sa profesională este însă atît de satisfăcătoare, încît, elev fiind, el este primit la Salonul parizian, în 1879, la vîrsta de 23 de ani, cu acel nud atît de graţios şi de cast în goliciunea lui, impregnat de cea mai bună tradiţie a secolului al XVIII-lea francez, *Izvorul*, azi la Galeria Naţională. Doi ani mai tîrziu el expune *Copiliţă rugîndu-se*, cu titlul ei francez: La prière d'un enfant. Catalogul Salonului francez, nu numai că descrie această operă în chip amănunţit, dar dă şi un desen al acesteia, lucrat de Georgescu în tuş, distincţie ce se făcea numai pentru un mic număr de lucrări. Ea procură tînărului artist *o menţiune onorabilă*, ceea ce, date fiind greutăţile ce întîmpină oricare străin necunoscut în asemenea ocazii, însemna un evident succes. Tudor Vianu, vorbind despre această operă, o prezintă cu o căldură comunicativă: «Elanul rugăciunii, mîinile care se strîng cu putere, privirile care caută spre cer, buzele pe care expiră murmurul fervent al implorării, completează o expresie de o mare intensitate. Această rugăciune este însă a unui copil, ea nu este a deznădejdii în lupta cu adversitatea, ci a unei purităţi pline de încredere şi de candoare, vorbind mişcător din graţia formelor abia înflorite».

Încă din acea vreme, Georgescu începe să primească comenzi de portrete, adică pentru acea formă de sculptură care va constitui producţia principală a activităţii sale şi în care se va dovedi un executant remarcabil, chiar atunci cînd este vorba de un banal bust funerar, lucrat după fotografii. Elevul său Dimo Pavelescu socoteşte că cel puţin 150 de portrete au ieşit din dalta maestrului. Eu însă, examinînd împreună cu Remus Niculescu monumentele din cimitirul Bellu, am descoperit cîteva zeci de astfel de opere numai în acest cimitir. Este probabil că prea puţine

dintre ele au ieşit dintr-o examinare a modelului viu. Totuşi, mai în fiecare se puteau remarca însuşiri de asemănare, rafinamente de factură, detalii evocatoare de viaţă, care le făceau să contrasteze cu celelalte monumente funerare, vecine cu ele.

Această activitate de portretist, care se întinde de-a lungul întregii sale vieţi, îşi are ca început un bust în teracotă, material rareori întrebuinţat pînă atunci în arta noastră, al lui Vasile Boerescu, purtînd data 1881. În 1882, după ce expusese la Salon, la Paris, *Aruncătorul de lance* sau cu titlul său clasicizant, aşa cum se obişnuia în atelierele franceze, Endimyon à la chasse, şi un tablou reprezentînd o bacantă dormind, Georgescu se întoarce în ţară. Încă de la început el izbuteşte să facă remarcat marele său talent într-o operă capitală: bustul actorului Pascaly, mort chiar în acel an. Au trecut de atunci peste 70 de ani, s-au cioplit la noi în piatră şi s-au turnat în bronz sute de imagini de bărbaţi şi de femei; puţine, foarte puţine sînt acelea care să se poată măsura cu acesta ca realizare. Este o lucrare de un sentiment romantic incontestabil, rareori apărut la Georgescu cu atîta evidenţă. În jurul unei feţe calme, imperioase, brăzdată de cute ce reţin umbra şi dau trăsăturilor caracter şi vigoare, părul, cravata, gulerul mantalei ce acoperă umerii modelului, totul pare fremătînd de mişcare. Prin acest contrast între faţă şi restul bustului se pun în valoare la maximum însuşirile dominatoare ale acestui tragedian, care stăpînea mulţimile cu masca şi vocea lui.

În anul următor, el execută un bust al lui Bolintineanu, în ghips patinat în culoarea teracotei (Galeria Naţională), pentru executarea căruia, la zece ani după moartea poetului, necunoscut lui Georgescu, acesta pare a se inspira în ce priveşte asemănarea şi chiar gestul mîinii drepte, de la un portret al lui Mihail Dan. Dar atît de mare este deosebirea între un artist talentat şi inspirat cum era Georgescu şi unul mult mai modest cum era Dan, încît cel care pare mai intimidat şi mai neîndemînatic în redarea atitudinii, a gestului atît de natural al poetului în momentul inspiraţiei, este Dan şi nu Georgescu. Din anul următor este un bust al lui Alecsandri, în două variante: una în mărime naturală, alta mai mică, avînd la bază un ornament de circumstanţă. Ambele busturi, în teracotă (Galeria Naţională), se remarcă prin măiestria execuţiei, prin viaţa pe care artistul a ştiut s-o imprime trăsăturilor. Alte portrete însemnate, printre cele 150 amintite de Dimo Pavelescu, sînt cele ale lui Scarlat Rosetti, Dr. Davilla, al pictorului Lecca şi al soţiei sale — un exemplar la monumentul de la cimitirul Bellu, altul la Galeria Naţională — al generalilor Florescu şi Cernat, al lui C. A. Rosetti, Gh. D. Mirea, prietenul intim al sculptorului, al lui Eminescu, al Iuliei Haşdeu etc. Totuşi, opera aparţinînd acestui gen, capabilă să se compare cu portretul lui Pascaly, nu printre busturile ce împodobeau galeriile şi sălile instituţiilor de felul Camerei şi Senatului dinainte de 1944 trebuie căutată. Ea se ridică astăzi măreaţă în faţa Universităţii. Este statuia lui Gheorghe Lazăr, terminată în 1886. Ea reprezintă nu numai cel mai impunător monument din capitala ţării, ci şi o victorie morală: evidenţa pentru oricine că un artist romîn este tot atît de capabil să realizeze o operă de dimensiuni monumentale pentru cinstirea unui alt romîn, ca ori care artist străin celebru, şi că, spre deosebire de acesta, care n-ar fi văzut într-o asemenea operă decît o lucrare cel mult bine executată, romînul va pune ceva din simţirea lui sinceră, din admiraţia lui pentru cel comemorat.

Portret de fetiţă — ulei 0,645 × 0,535 m

Şi în acest monument, ca şi în Pascaly, Georgescu, care de obicei serveşte un ideal pur clasic, amestecă într-o proporţie ingenios dozată, capabilă să mărească interesul operei, un freamăt, o vibraţie romantică, în poza îngîndurată, în mantia care, căzînd armonios de pe umăr, înconjoară trupul, în, din nou, acelaşi contrast între faţa calmă şi elementele pitoresc tratate ce o înconjoară. Ceva mai înainte, în 1884, se dezvelise în biserica Domniţa Bălaşa un monument dedicat acestei binefăcătoare, una din fiicele lui Brîncoveanu. Este o operă însemnată, prin proporţiile şi forma ei, unică în arta noastră de pînă atunci. Inspirată de monumentele clasice similare, ea se remarcă prin faptul că aici Georgescu utilizează pentru draparea femeii îngîndurate, care depune o coroană, un costum naţional. Este oarecum contribuţia sculptorului la mişcarea întreprinsă cu atîta energie de prietenul său Mincu pentru punerea din nou în valoare a tot ce era naţional.

Execuţia unei sculpturi atît de reuşite n-a fost fără urmări asupra hotărîrii ce s-a luat ca monumentul lui Lazăr să se încredinţeze lui Georgescu şi să se curme astfel scandalul provocat de cei care ar fi dorit ca şi acest monument să fie încredinţat unui artist din Apus; iar statuia lui Lazăr, soluţie fericită a unor probleme plastice complicate, n-a fost fără efect, la rîndul ei, atunci cînd s-a încredinţat, tot lui Georgescu, monumentul lui Asachi şi ceva mai tîrziu, cel al lui Protopopescu Pache, unul din primarii cei mai energici şi mai lumi-

Flori în vas — acuarelă 0,532 × 0,415 m

În atelier — acuarelă 0,465 × 0,330 m

nați pe care i-a avut capitala, așa încît faima lui Georgescu trecînd dincolo de hotare, tot lui i se comandă statuia mitropolitului Panaret pentru orașul Tîrnovo.

În toate aceste opere, în deosebi în monumentele lui Lazăr și Asachi, Georgescu dă dovada înaltului său talent, a însușirilor care făceau din el un sculptor la înălțimea acestor mari subiecte. Totuși, dacă am omite cîteva alte manifestări, tablourile de pildă, din care în mai fiecare expoziție se vedeau cîteva exemplare, mai adesea în acuarelă, figurile alegoric decorative, cum sînt cele pentru două firizi din fațada Băncii de Stat și în primul rînd *Aruncătorul de Lance*, ideea pe care ne-am face-o despre rolul de artist al lui Georgescu n-ar fi completă. *Aruncătorul de lance*, *Endymion la vînătoare*, de care se înamorează zeița Diana, este reprezentat de Georgescu nu așa cum îl vor vedea alții, adormit într-un somn etern de Zeus, la rugăciunea fiicei sale, ci sprinten, cutreierînd pădurile. El este copilul drag, preferatul lui Georgescu, examenul suprem pe care acesta îl dase înainte de a părăsi Parisul. Într-un fel el reprezenta omagiul tînărului artist romîn față de școala și de orașul în care se dezvoltase, în care cîștigase libertatea de a se exprima sincer și cu încredere. Subiectul nu era diferit de cele în care grecii, mai întîi, apoi artiștii Renașterii, obișnuiau să înfățișeze un trup tînăr, bine făcut, dezvoltat armonios în toate părțile sale.

Mișcarea de rotare a mijlocului, gestul viu însă de o mare eleganță al mîinilor, torsul în care fiecare mușchi se vede în jocul lui, gambele agile, îl apropie mai mult decît de atleții greci, de eroii italienilor Renașterii, de David sau de Ioan Botezătorul, al unuia sau al altuia, prin nuanța de realism mergînd pînă la unele detalii triviale, cum ar fi pîntecele, inexistent la trupurile ideale ale eroilor antichității elene. Așa cum este însă, în bronz, la Galeria Națională, *Aruncătorul de lance* este una din operele cele mai îndrăznețe pe care le cunoaște plastica noastră.

Georgescu moare foarte tînăr, în 1898, de o moarte năprasnică, în stradă, în drum spre casă, ieșind de la o lecție.

În fața operei lui, bogată ca număr și înaltă ca realizare și nivel, oricît am admira-o, rămînem nedumeriți. Este ea oare expresia totală a unuia dintre acele talente care, presimțind apropierea unei morți iminente, au dat instinctiv tot ce puteam aștepta de la ele, ca un Mozart, un Rafael, un Chopin, ori numai o parte, începutul unei cariere care ar fi putut fi mult mai glorioasă dacă s-ar fi prelungit în timp, caz pe care îl mai întîlnim și la Andreescu, a cărui moarte prematură a reprezentat una din cele mai grele lovituri pentru arta noastră? Și atunci nu putem decît să deplîngem faptul că sculpturii noastre nu i-a fost dat să înregistreze pînă la capăt evoluția acestui mare talent.

Actorul Mihail Pascaly — bronz 0,720 m

EXPOZIȚIA DE ARTĂ FRANCEZĂ

PETRU COMARNESCU

JEAN BAPTISTE CARPEAUX — Dansul

În cadrul sărbătoririi Zilelor Prieteniei Romîno-Franceze, Institutul Romîn pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea și Muzeul de Artă al R.P.R. au organizat în sălile Muzeului de artă al R.P.R. o interesantă și semnificativă Expoziție de Artă Franceză, în care o seamă de picturi și sculpturi din diferite epoci au putut fi văzute într-o ambianță adecvată, datorită tapiseriilor, mobilelor și obiectelor de stil care le însoțeau. Firește, cele mai multe dintre lucrările expuse aparțin Muzeului de Artă al R.P.R., dar cu acest prilej s-au adus și unele însemnate opere de artă aflate în alte colecții ale statului, ca și în colecții particulare. În acest fel, vizitatorii expoziției au avut putința de a urmări evoluția artei franceze, începînd cu unele sculpturi în piatră și în lemn din veacul al XIII-lea sau cu unele picturi de pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea și ajungînd la creații mai apropiate de noi, ca acelea ale sculptorilor Rodin și Bourdelle sau ale pictorilor Cézanne, Matisse, Picasso și alții.

ANONIM FRANCEZ (sec. XIV) Fragment dintr-o statuie reprezentînd Biserica

Dacă unele epoci și unele personalități de seamă ale artei franceze au lipsit din expoziție sau au fost numai parțial reprezentate, dacă au fost expuse în unele cazuri și lucrări mai puțin reprezentative — în schimb, multe perioade de mare creativitate și mai ales unii pictori și sculptori de deosebită însemnătate pentru dezvoltarea artei franceze au fost prezentați prin lucrări caracteristice.

Privită în aspectul său general, expoziția a fost în măsură a arăta privitorilor trăsăturile fundamentale ale artei și spiritului francez, acea necurmată tendință spre un realism cît mai cuprinzător și mai viu, realism care desigur a avut de luptat și în Franța cu diferite curente contrarii, cu înfățișările convenționale, cu academismul care închistează viața, cu diferite tehnici abstractizante. În ceea ce realismul artei franceze are însă caracteristic, el dovedește acea claritate, măsură, armonie, care sînt rezultatele unei măiestrii dobîndită prin neîntrerupte strădanii.

Tendințe spre realism vădesc pînă și sculpturile din secolele al XIII-lea și al XIV-lea, unele din piatră, policromată sau nu, altele din lemn, înfățișînd personaje și teme religioase (lucrări în proprietatea muzeului sau aparținînd acad. G. Oprescu). Aceste opere medievale, menite să împodobească bisericile și acordîndu-se cu liniile arhitecturii epocii, sînt încă stîngaci lucrate, păstrează din rigiditatea și hieratismul caracteristic stilului bizantin și goticului incipient, dar chiar și în ele simți cum artistul anonim din acele vremuri îndepărtate avea sentimentul vieții și căuta, în măreția calmă a expresiei sale, să ajungă la o oglindire mai vie și mai veridică, la acel realism de o intensitate uneori dramatică, la care va ajunge arta religioasă a nordului și la care ajunsese în alte părți Renașterea.

Spre deosebire de scoarțele și covoarele din alte țări, tapiseriile franceze au trecut foarte de timpuriu la imagini concrete, tratîndu-le aproape ca pe niște picturi, firește în stilul epocilor respective. Astfel de tapiserii au fost prezente și în expoziția de care ne ocupăm, una înfățișînd o orangerie, alta un alai regesc, iar alta, un gobelin, descriind scena cu « Perseu, ultimul rege al Macedoniei, trimițînd solii consulului roman Paulus Emilius » — toate acestea din secolul al XVII-lea [1]). În sfîrșit, patru tapiserii de o fină și nuanțată picturalitate decorativă, din care nu lipsesc umbrele și luminile, descriu « scene din viața rustică rusă », acestea fiind executate la Manufactura Beauvais după cartoanele lui Jean Baptiste Leprince în 1769.

Expoziția de pictură franceză începea cu cîteva lucrări din secolele al XV-lea și al XVI-lea, unele cu tematică religioasă, altele cu tematică laică, mărturisind năzuința spre un colorit mai veridic și spre o mișcare mai vie *(Fecioara cu Pruncul, Adorarea vițelului de aur)*.

Deosebite calități de observație psihologică, de oglindire tipică a unei personalități se impun privitorului mai cu osebire în *Portretul regelui Henric al IV-lea* (ulei pe pînză, 2,030 × 1,240), lucrare de un pictor necunoscut de la începutul secolului al XVII-lea. Este o lucrare valoroasă, care dovedește că pictorul și-a cunoscut și și-a studiat temeinic modelul, înfățișat spre bătrînețe într-o atitudine mai curînd cotidiană decît majestuoasă, atitudine a unui om încercat de viață, a unui înțelept nu lipsit de un surîs amar pe buze. Inteligența, bunătatea, dar și o oarecare șiretenie de om îndemînatic și răbdător, se îmbină pe chipul acestui domnitor, care a urmărit ridicarea poporului său și unitatea statului francez. Chiar dacă acest portret nu se distinge printr-un colorit mai elaborat, iar tratarea formelor este oarecum rigidă, în schimb forța de expresie a chipului și firescul ținutei constituie o mare reușită. *Tînăra mamă* (ulei pe pînză — 1,000 × 0,800), lucrarea lui Simon Vouet, este frumos compusă și mai viu colorată.

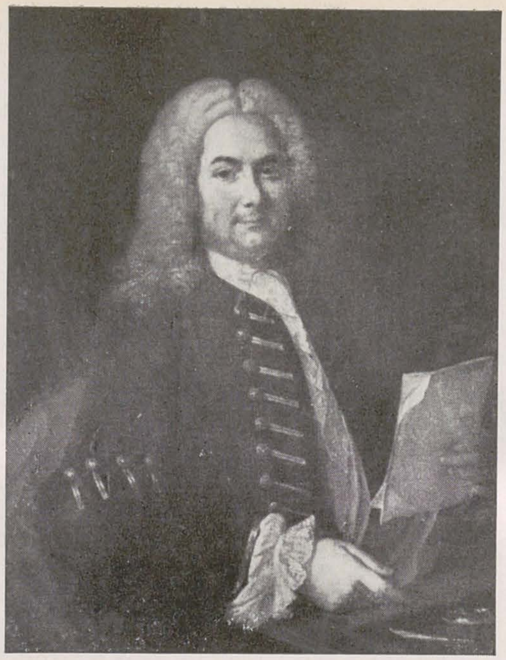
Dintre marile personalități ale secolului al XVII-lea, Claude Lorrain a fost mai bine repre-

[1]) *Lucrările la care nu se menționează instituția sau colecția din care fac parte, aparțin Muzeului de Artă al R.P.R., ele fiind de altfel cele mai numeroase.*

zentat în această expoziţie decît Nicolas Poussin. *Peisaj italian cu figuri* (ulei pe pînză — 0,700×0,900) şi *Abraham şi Melhisedec* (ulei pe pînză — 0,747×0,900) sînt caracteristice pentru arta lui Claude Lorrain, disciplinat la şcoala picturii italiene, dar aducînd un suflu nou în felul cum îmbină priveliştile naturii şi strălucirea atmosferei cu impunătoarele construcţii omeneşti, închegînd imagini pline de simetrie, ritm, măsură, care farmecă ochiul şi emoţionează. Măiestria compoziţională a lui Nicolas Poussin, unul dintre cei mai viguroşi şi mai tipici reprezentanţi ai spiritului francez — la care predomină o viziune arhitecturală, mai precis o metodă de a construi şi compune asemenea unui arhitect — se vădeşte prea puţin în uleiurile pe pînză atribuite lui: *Scenă din Ierusalimul Liberat* şi *Agar şi Ismail izgoniţi de Abraham.*

Din lucrările lui Jacques Courtois (Le Bourguignon), format şi el la şcoala italiană, ca şi Poussin ori Lorrain, şi cunoscut pentru scenele cu bătălii, expoziţia a prezentat patru asemenea scene, două din ele evocînd luptele dintre cavaleria creştină şi cea turcească, lucrări de dimensiuni mai mici, caracterizate prin grija faţă de veridic şi printr-o ştiinţă compoziţională care nu depăşeşte însă o anumită exactitate.

Dintre pictorii de la întretăierea secolelor XVII şi XVIII, expoziţia a cuprins pe Nicolas de Largillière şi Hyacinthe Rigaud, precum şi pe alţii mai puţin caracteristici. Largillière şi Rigaud sînt portretişti în primul rînd, dar dacă Rigaud, portretistul curţii lui Ludovic al XIV-lea şi urmaşul lui Lebrun se menţine la un academism cu care măguleşte pe rege şi aristocraţia, Largillière se depărtează de arta convenţională a vremii şi pregăteşte arta mai liberă, mai graţioasă, a rococo-ului, adică a barocului francez. În expoziţie au figurat un *Autoportret*, acesta mai viu, şi *Portretul arhitectului Lenôtre* ale lui Rigaud, iar de Largillière un *Portret de bărbat* şi *Portretul ducesei de Maine, ca zeiţa Pomona*, amîndouă nu din cele mai fericite momente ale creaţiei sale. De un realism mai viguros şi mai nemijlocit este *Portretul unui literat* de Louis Tocqué.



LOUIS TOCQUÉ — Portretul unui literat

Dacă lucrări de Watteau — strălucitul pictor al secolului al XVIII-lea, care în feeriile şi sărbătorile galante ale epocii aduce un simţămînt profund uman şi, dincolo de graţia uşuratică, lasă să străbată tristeţea şi amărăciunea unui spirit superior lumii pe care o evocă — par a nu exista la noi, expoziţia a prezentat cîteva lucrări ale urmaşilor acestui mare artist, asemuit nu pe nedrept cu Mozart şi avînd ca şi acesta o siguranţă şi o îndemînare compoziţională uluitoare. Ne referim la Nicolas Lancret, a cărui lucrare *Comedianţi italieni lîngă o fîntînă* (ulei pe pînză — 0,820×0,650, Colecţia K. H. Zambaccian) are şi din tematica maestrului său şi din felul acestuia de a trata personajele, dar fără vibraţia sufletească, fără duioşia şi gingăşia lui Watteau. Iscusitul portretist în pastel Maurice de la Tour, şăgalnicul Boucher şi mai complexul Fragonard — al cărui fel de a lumina atmosfera prevesteşte plein-air-ismul — au lipsit din expoziţie; au fost însă acolo alte lucrări care arătau căile pe care apucă arta franceză în secolul al XVIII-lea. De pildă, de Greuze, reprezentat prin uleiul pe pînză *Copilul cu fluturele* (0,407×0,325), pictură de gen, destul de caracteristică pentru sentimentalismul său dulceag şi moralizator, astăzi depăşit, dar însemnînd atunci o reacţiune împotriva frivolităţii la modă, reacţiune căreia însă Chardin i-a dat glas în mod mult mai temeinic şi mai valabil. Din opera pictoriţei Elisabeth Vigée-Lebrun, care caută să îmbine stilul burghez al lui Greuze cu galanteriile lui Boucher, dovedindu-se o portretistă nu de rînd, expoziţia a prezentat trei portrete.

Revoluţia franceză a fost amintită prin cîteva lucrări: portretele a doi membri ai Convenţiei Naţionale (amîndouă în cărbune, conté, cretă roşie şi albă) şi *Portretul lui Mirabeau*, opera lui Joseph Boze, iar prefacerile aduse de ea în artă au fost ilustrate în primul rînd prin lucrări de Louis David. Acesta, vrînd să dea viaţă artei franceze, academizată, desfiinţează Academia pentru a cădea uneori în aceeaşi greşeală pe care o combătuse: depărtarea de viaţă, ignorarea realităţilor contemporane. Inspirîndu-se în compoziţiile sale din marmurele romanilor şi văzînd lumea nouă din vremea sa în atitudini ca acelea ale eroilor antichităţii romane, David, pictorul oficial al noii lumi, este mai adînc şi mai realist în portretele sale, uneori pline de forţă dramatică. În expoziţie s-au aflat compoziţiile *Triumful lui Achille* şi *Andromaca lîngă leşul lui Hector*, mai puţin reprezentative.

În arta realistă, plină de avîntare romantică, de mişcare şi colorit, a lui Eugène Delacroix, tumultuos, puternic şi neliniştit asemenea lui Beethoven,

CLAUDE LORRAIN — Peisaj italian cu figuri

viața vibrează din plin. Expoziția nu a avut din opera acestui mare colorist, care a folosit culorile cele mai opuse, îmbinîndu-le însă prin tonurile lor intermediare și căutînd mereu vibrațiile intense ale realității, decît două lucrări, nu din cele mai semnificative: un studiu pentru *Barca lui Dante* și o *Odaliscă* (ulei pe pînză 0,220 × 0,325, colecția K. H. Zambaccian).

Lucrarea lui Géricault, *Pluta meduzei* (ulei pe pînză 0,407 × 0,325) are ceva din dramatismul și organica grupare a personajelor marii compoziții — într-adevăr monumentală — de la Luvru, pentru care a și servit ca studiu preliminar. Din Prud'hon, care l-a înrîurit pe Géricault, ca și pe Delacroix, expoziția a prezentat compoziția *Venus și Amor* (ulei pe pînză 1,020 × 0,707) și *Lecția de pictură* (ulei pe pînză 1,440 × 1,100), în care se pot vedea însușirile acestui Correggio francez, cum a fost numit, desigur pentru felul în care contururile se desprindeau din umbra vibrantă, care le dădea profunzime și căldură.

În secolul al XIX-lea spiritul revoluționar francez s-a manifestat deosebit de semnificativ, în primul rînd prin Daumier și Courbet. Din opera lui Honoré Daumier, acest artist de suflet, care adîncește drama omului și satirizează pe tirani și impilatori, expoziția a prezentat cele două mici capodopere: *Compartimentul de clasa a II-a* (ulei pe pînză 0,325 × 0,463) și *Saltimbancii* (ulei pe pînză 0,346 × 0,353). Tipurile acestea de oameni necăjiți, unii cu grijile lor cotidiene, alții în tragica postură de a-și înveseli semenii, în timp ce ei sînt de plîns, se desprind cu nespusă expresivitate parcă din bezna în care trăiesc și din care pictorul democrat îi scoate o clipă, luminîndu-i ca un fulger. S-a observat că Daumier vedea sculptural figurile, că gurile unora dintre personaje își strigau cu o neîntrecută plasticitate durerea sau suferințele, și aceste calități se vădesc într-o oarecare măsură în patetica pictură de gen *Saltimbancii*.

Din Gustave Courbet, alt mare înnoitor al picturii franceze și adîncitor al realismului, artist de o excepțională forță constructivă, iscusit mînuitor al materiei picturale și știind să trateze mai ales contrastele între alb și negru, ca nimeni altul de la Frans Hals încoace — și aceasta pentru a reda, prin ele, vii și concrete aspecte ale vieții cotidiene, pe care uneori le proiectează monumental — expoziția prezintă cîteva lucrări variate și inegale, care mai mult sugerează decît dovedesc măiestria celui care a compus *Înmormîntarea de la Ornans*. *Portret de femeie* (ulei pe pînză 0,465 × 0,380, colecția acad. G. Oprescu), este aproape un studiu al maturității, al obrajilor ce încep a se zbîrci, o lucrare plină de forță psihologică. Neobișnuită ca viziune este *Marina* (ulei pe pînză 0,502 × 0,734, colecția C. Baraschi), în care întreaga atmosferă capătă poezie datorită razelor solare ce lunecă pieziș pe suprafața netedă a apei.

Peisagiștii Théodore Rousseau, Charles François Daubigny și Jean François Millet au fost reprezentați, primul printr-o *Vedere de pe malul mării*, mai puțin caracteristică pentru școala de la Barbizon, al doilea printr-un *Sat la marginea apei*, iar Millet printr-un portret *(Inginerul Maigret)*, în totul cu prea puține elemente din ceea ce îi caracterizează. Școala de la Barbizon, cu care Grigorescu și Andreescu au avut temeinice legături, ar fi fost de dorit să fie mai bine reprezentată în muzeele noastre sau în expoziții de importanța aceleia de care ne ocupăm, tocmai pentru a se vedea comparativ cît de puțin au luat de acolo ca viziune cei doi mari pictori ai noștri, cîntăreții peisajului nostru specific, dar totodată spre a se putea desprinde orientarea sau metoda ce i-au călăuzit pe toți acești artiști, care au părăsit atelierele îmbîcsite pentru a picta în aer liber. Jules Dupré *(Margine de pădure*, ulei pe pînză 0,396 × 0,555, colecția C. Baraschi); Constant Troyon *(Peisaj rustic cu figuri* și *Vaci)*; Charles Emile Jacques *(Curte de fermă)* și Diaz de la Peña *(Drum prin pădure* etc.) aparțin și ei Barbizonului și merită să fie cercetați în același spirit comparativ.

Corot, cu delicata lui tratare a peisajului, uneori de o ingenuitate idilică, oarecum idealizantă, dacă nu convențională, dar mai adesea realist, cînd sezisează transparența aeriană, aburii aproape impalpabili ai amurgurilor și boarea zorilor, redînd ca nimeni altul lumina opalescentă a peisajului francez, dantelăriile frunzișurilor și farmecul apelor argintii, a fost mai bine reprezentat prin cele două peisaje (unul proprietatea muzeului, altul din colecția K. H. Zambaccian) și prin *Nimfă pe cîmp* (ulei pe pînză 0,180 × 0,320, colecția K. H. Zambaccian), în aceasta din urmă împletindu-se tradiția lui Poussin și Lorrain cu observația mai riguroasă a epocii lui Corot, pictorul cu care Grigorescu și Luchian au multe afinități, în ceea ce privește poetizarea realistă a peisajului specific patriei fiecăruia.

Astfel, am ajuns la a doua bogată pleiadă de peisagiști francezi, care în partea a doua a veacului trecut au adus un suflu de înnoire, de îmbogățire a limbajului plastic, tot din aceeași statornică năzuință de a oglindi realitatea, de a-i surprinde varietatea și prefacerile. Dar asemenea intenții, uneori bazate pe teorii științifice, au dus în unele cazuri la excese, întorcîndu-se împotriva năzuințelor artiștilor înșiși. Astfel, impresioniștii, căutînd să redea cît mai fidel înfățișarea lucrurilor în funcție de schimbările luminii, au ajuns să nesocotească structura reală a așezărilor, contururile figurilor, permanența realității obiective. Interesantele lor experimente s-au dovedit, în cele din urmă,

JEAN LOUIS THÉODORE GÉRICAULT — Pluta Medusei (studiu)

HONORÉ DAUMIER — Saltimbancii

CLAUDE MONET — Camille, soţia artistului (studiu)

o rătăcire şi a fost nevoie de o puternică reacţiune antiimpresionistă în arta franceză, pentru a repune realitatea în drepturile ei.

Activitatea lui Pissaro, cel mai vîrstnic dintre impresionişti, elev al lui Corot, iar mai tîrziu apropiindu-se de Manet împreună cu Monet, Renoir şi alţii, are numeroase faze şi cotituri, tocmai din pricină că formulele şi procedeele pe care le încerca nu-l puteau satisface deplin. Cele patru lucrări aflate în expoziţie *(Primăvara*, ulei pe pînză, 0,391 × 0,574, datat 1871 — colecţia Muzeului de Artă al R.P.R.; *Primăvara*, ulei pe pînză, 0,205 × 0,351, colecţia C. Baraschi; *Peisaj*, ulei pe pînză, 0,650 × 0,543, datat 1874, colecţia Dr. I. N. Dona şi *Cap de fetiţă (Jeanne)*, ulei pe pînză, 0,350 × 0,260, datat 1892, colecţia K. H. Zambaccian) ilustrează diferite faze şi procedee din activitatea acestui artist, care a fost un cetăţean conştient, nutrind idei socialiste. De un discret lirism, în tonalităţi de verde fraged şi cald, este peisajul din colecţia Dr. Dona, în care, printre arborii înalţi, cu trunchiuri zvelte din primul plan, se vede o înălţime cu o casă. Priveliştea are o atrăgătoare frumuseţe, oarecum intimistă, în ciuda lărgimii şi măreţiei ei.

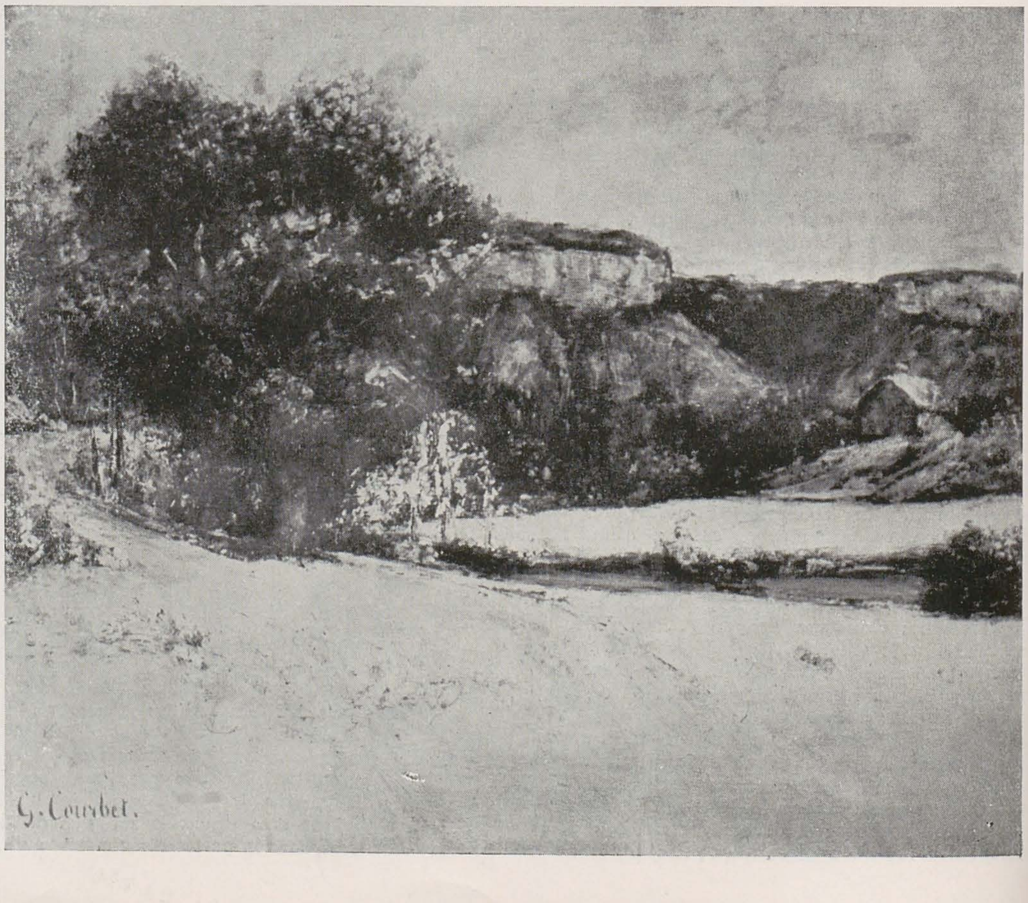
Din operele lui Claude Monet, *Camille, soţia artistului* (ulei pe pînză, 0,811 × 0,549) este o variantă de dimensiuni mai mici, dar nu inferioară portretului dela Kunsthalle din Bremen şi datează din 1866, cînd artistul era puternic înrîurit de Manet. Rochia de mătase verde, cu diferite nuanţe, şi scurteica din catifea neagră au din strălucirea stofelor lui Velazquez, iar întreaga atitudine a personajului este plină de graţie. Chipul de asemenea are ceva din tristeţea infantelor marelui pictor spaniol, care l-a inspirat, după cum se ştie, pe Manet. Lucrarea este interesantă şi sub acest aspect, care arată modul de experimentare şi formare al unor mari artişti, şi explică de ce unii cunoscători parizieni văzînd tabloul acesta, pe vremuri, la Muzeul Simu, l-au socotit, la prima vedere, opera lui Manet. Mai caracteristică pentru Claude Monet din faza preimpresionistă este cealaltă lucrare *Bărci de pescari la Honfleur*, unde planurile diferit colorate nu sînt nimicite de lumină, ca în lucrările ulterioare. *Biserica din Moret* (ulei pe pînză 0,812 × 0,653) şi *Pod la Suresnes* (ulei pe pînză 0,460 × 0,550, datat 1877, colecţia K. H. Zambaccian), lucrări ale lui Alfred Sisley, au măreţie şi consistenţă. Construcţiile sînt legate de atmosfera generală, iar lumina le învăluie fără însă a le distruge soliditatea structurii.

Şi Edouard Manet şi Auguste Renoir au fost în mai mică sau mai mare măsură tributari impresionismului, şi unul şi altul însă l-au depăşit, primul pentru o pictură în armonii substanţiale şi veridice, susţinute de o mare plasticitate, oricît de îndrăzneţe, dar niciodată convenţionale, ar fi îmbinările de tonuri, celălalt reintegrînd, după atîta analiză şi descompunere cromatică, armoniile realităţii şi conferindu-le o nouă strălucire, plină de gingaşe reflexe, de o vibraţie autentică a atmosferei, a obiectelor, a carnaţiei. Opera lor a fost inegal reprezentată în expoziţie. Cele trei tablouri de Manet *(Un vagabond bătrîn, Portret de tînără* şi *Portret de femeie)* nu sugerează decît pe departe forţa plastică şi aproape de loc îndrăzneţele şi variatele procedee tehnice, armoniile sale unice de alb pe alb, de tonuri luminoase peste tonuri luminoase, fără semitonuri sau tonalităţi intermediare, nespusa vibraţie a materiei. În schimb, din bogata şi variata operă a lui Renoir cele patru lucrări expuse pot sugera privitorilor, măcar parţial, viziunea şi măiestria lui. *Femeie scăldîndu-se* (ulei pe pînză 0,420 × 0,310, datat 1888, colecţia K. H. Zambaccian) şi *Femei scăldîndu-se* (ulei pe pînză 0,440 × 0,500, datat 1915, aceeaşi colecţie), arată ce a adus nou Renoir în tratarea nudului, ştiinţa lui de a reda frăgezimea şi căldura carnaţiei, de a construi figurile în plinătatea şi consistenţa lor, dar îmbăiate de lumină, mîngîiate de razele solare, încălzite de viaţa lor lăuntrică. *Peisajele*, unul din Bretania (1893, colecţia Zambaccian) şi un altul cu figuri, sînt de asemenea lămuritoare pentru viziunea acestui poet al materiei şi al luminii. Dintre pictorii mai noi, Pascin a mers pe urmele lui Renoir, dar fără vigoarea şi luminozitatea sa.

Interesante, mai ales pentru că s-au făcut unele comparaţii între arta sa şi cea a lui Petraşcu, sînt lucrările lui Adolphe Monticelli, în număr de cinci, dintre care *Portretul mamei artistului* (ulei pe pînză, 0,993 × 0,795) este mai elaborat, cu pasta aceea densă şi aspră, care fixează, mai precis cristalizează armonii grave, tonuri întunecate, luminate ici colo, dar fără nuanţe intermediare.

Înainte de a încheia cu marile personalităţi în viaţă sau recent dispărute, amintim că expoziţia a cuprins încă numeroase lucrări demne de interes, fie portrete de Thomas Couture (profesorul lui Manet, aici cu un viguros şi adîncit *Portret de femeie)*, fie scene de muncă pictate de Lucien Simon, profesorul unora dintre pictorii noştri de frunte *(Interiorul unei fabrici de conserve de sardele)* şi de Louis Roger *(Lucrători construind un pod)*, fie o serie de scene şi figuri inspirate de ţările orientului, lucrate de Alexandre Decamps, unul dintre primii pictori atraşi de orient şi ştiind a-i reda atmosfera fluidă şi reflexele solare. Remarcabile ne-au părut peisajele unui pictor ale cărui opere nu ţinem minte să le fi găsit cercetate mai pe larg în vreo scriere şi nici să le fi văzut în vreun muzeu din străinătate — Edouard Dufeu (1840—1900).

Cézanne, marele experimentator post-impresionist, care s-a străduit să redea structura anihilată de jocurile de lumină şi de analizele cromatice ale impresioniştilor — a se vedea în expoziţie *Poartă la Saint-Tropez* (1896) de Paul Signac — şi



GUSTAVE COURBET — Peisaj de iarnă

să închege imagini cît mai consistente, căzînd uneori în excesul unui constructivism depărtat de realitățile esențial omenești, a fost reprezentat cu o singură lucrare, dar semnificativă, *Portretul unei fetițe* (ulei pe pînză 0,550 × 0,460, colecția K. H. Zambaccian). Tristețea și tulburarea acestei ființe cu suflet fraged le sugerează mai ales privirea întunecată și încordarea buzelor, întreg tabloul fiind lucrat într-o tonalitate albastră-cenușie-feroasă, în care pensulația viguroasă a așternut linii și suprafețe, care modelează formele și dau consistență volumului, prin modulații nu de contrast, ci de variații în aceleași tonalități.

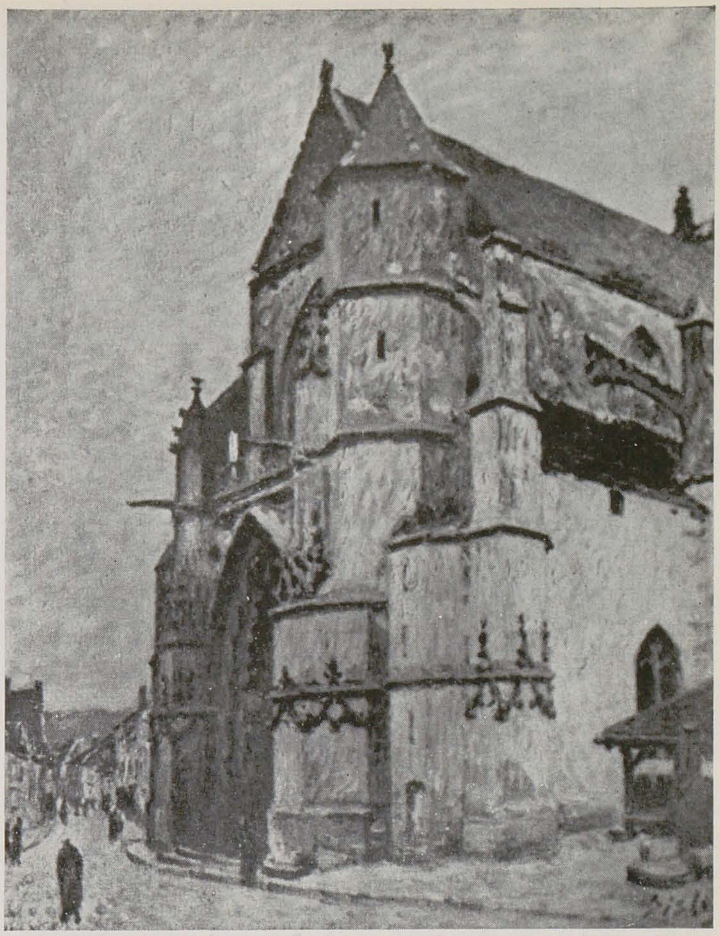
Din Matisse au figurat în expoziție trei lucrări mai puțin reprezentative *(Femei pe pajiște, Nud în interior* și *Nud în atelier*, colecția K. H. Zambaccian), dar care arată în oarecare măsură strălucirea decorativă, vibrația solară, mai intensă sau mai potolită, armoniile acestui mare colorist, cu care pe nedrept a fost asemuit Theodor Pallady, la care tonalitățile nu sînt mai niciodată solare și toride, iar decorativismul liniilor se îndreaptă mai curînd spre vechile fresce de la noi și spre stringența lui Puvis de Chavannes decît spre mlădierile și modulațiile caracteristice lui Henri Matisse.

Maurice Utrillo a fost reprezentat de patru priveliști, care sugerează poezia cotidianului și dau un aer de frumusețe sau măcar o importanță documentară unor așezări de la țară și mai ales colțurilor de străzi ale Parisului. Mai viguros și mai consistent ne-a părut dramaticul peisaj al lui Maurice Vlaminck (ulei pe pînză 0,612 × 0,405, colecția Dr. I. A. Siligeanu), în care casele ce se înșiră pe o înălțime și pe povîrnișul din primul plan dau mișcare întregii priveliști, dramatizată datorită cerului întunecat de furtuna prin care străbat totuși îndepărtate reflexe de foc. Este o lucrare caracteristică acestui dramaturg al vieții naturii, la care culoarea fluidă și tonalitățile înrudite, sau dimpotrivă contrastante, răspund unei frămîntări lăuntrice și de aceea emoționînd, acolo unde ingeniosul diletant Utrillo evocă și distrează cu stîngăcie și umor.

Din Picasso, mare desenator și colorist, cînd nu se pierde în experimente formaliste, expoziția nu a avut decît o schiță *Corrida* (ulei pe pînză 0,382 × 0,478, colecția K. H. Zambaccian), care arată totuși puterea de a cuprinde vizual o întreagă arenă și de a sugera mulțimile pe care le îndrăgește acest pictor, luptător pentru pace și cetățean cu înaintate idei progresiste. Viziunile unor porturi nordice cu specifica lor atmosferă cețoasă și umedă, cu mobilitatea spațiului și înfățișarea cotidiană, apar în lucrările lui Pierre Albert Marquet *(Portul Boulogne*, ulei pe pînză, colecția K. H. Zambaccian) și Henri Laprade *(Portul Quimper*, ulei pe pînză, colecția Zambaccian), iar atmosfera luminoasă, exuberantă, a sudului o sugerează *Grădina din Toulon* cu plante exotice, a lui Othon Friesz (ulei pe pînză, colecția Zambaccian). Tendința spre tratarea decorativă a interioarelor și naturilor moarte, ba chiar și a aspectelor de viață cotidiană se vădește în gingașa și transparenta *Natură moartă* a lui Pierre Bonnard (ulei pe pînză, 0,750 × 0,580, colecția Zambaccian) și în scena *Prezentarea cailor de curse* a lui Raoul Dufy (acuarelă guașată, colecția Dr. I. A. Siligeanu).

Cu acești pictori cunoscuți se încheia expoziția de pictură franceză, care a arătat cum, în dorința de a cuprinde cît mai mult și mai variat din aspectele realității, pictorii ultimului veac au ajuns uneori la imagini pline de adevăr și frumusețe, cu adevărat noi, pe cînd alteori au rămas la experimente și viziuni depărtate de realitatea pe care o căutau, trecînd la înfățișări prea sumare sau strict decorative. Din operele pictorilor mai tineri, expoziția a prezentat *Muncitori algerieni* (1952) de Mireille Miailhe (ulei pe carton 0,550 × 0,640) și *Portret* (1952) de Boris Taslitzky (ulei pe pînză 0,600 × 0,730), care arată orientarea deschizătoare de perspective mai largi spre realitățile concrete, contemporane.

ALFRED SISLEY — Biserica din Moret



Sculptura expusă a ilustrat cîteva mari momente din creația artiștilor francezi și dacă, după lucrările încă primitive din piatră și lemn de care am pomenit la început, nu am găsit în expoziție opere de seamă ale Renașterii, au existat în schimb unele lucrări semnificative de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și mai ales din secolele următoare. Privind copiile reduse ale *Cailor de la Marly* de Guillaume Coustou sau *Fluviul* de Robert Le Lorrain (colecția acad. G. Oprescu), apoi bustul *Doamnei Récamier* de Joseph Chinard (colecția Zambaccian) și chipul *Doamnei du Barry* de Augustin Pajou sau lucrările lui Clodion *(Tînăr faun plîngînd*, bronz patinat, *Faun și nimfă*, pămînt ars, *Faun și bacantă cu amorași*, bronz patinat, copie modernă, în fine *Sacrificiul Bachic*, basorelief în bronz) putem desluși cum treptat, în mai toate temele și genurile sculpturale, artiștii se apropie din ce în ce mai mult de viață, caută să exprime mișcarea, să accentueze expresia chipurilor, adîncindu-le psihologia, și să articuleze cît mai veridic formele. Dincolo de convențiile vremii, de simbolurile mitologice și galanteriile aristocratice, realismul își croiește drum, Venus căpătînd o mai firească ținută, mai concretă, iar faunii și amorașii apropindu-se din ce în ce de ființele concrete, vii.

Portretistica secolului al XVIII-lea culminează cu operele lui Jean-Antoine Houdon. Sculptor cu multiple preocupări, Houdon a figurat în expoziție cu o replică după *Diana* (bronz 0,730), lucrare executată în 1776 și socotită pe atunci prea îndrăzneață, refuzîndu-i-se dreptul de a o expune.

AUGUSTE RENOIR — Peisaj cu figuri

PAUL CÉZANNE — Portretul unei fetițe

In figura Dianei, Houdon și-a dovedit stăpînirea formei plastice, dorința de a da cît mai multă viață acestei forme, nevoit fiind totodată să păstreze corectitudinea stilului clasic, inspirat din antichitate, stil susținut de aristocrație, care stăvilea cu convențiile ei avîntul sculptorilor, făcînd să se uite geniala descătușare a formelor și uluitoarea viață creată de arta lui Michelangelo.

Sculptura veacului al XIX-lea a fost mai bogat reprezentată. Înflăcăratul democrat, François Rude — sculptorul bun cunoscător al anatomiei și care știe să împlînteze solid în pămînt picioarele figurilor avîntate, păstrînd echilibrul formelor străbătute de fiorul vieții, de mișcarea pe care mereu o căuta — a fost prezent în expoziție cu *Marsilieza* (bronz patinat — 0,460) și *Luptător încordîndu-și arcul* (pămînt ars). Din opera lui Jean Baptiste Carpeaux, care a continuat emanciparea întreprinsă de Rude, dînd și mai multă mișcare și avînt figurilor, și mai elocventă expresie chipurilor, expoziția a înfățișat personajul central din *Dansul* (reducție, bronz — 1,100), *Bacantă încununată cu lauri*, *Flora*, *Amor rănit*, *Imbufnatul* (acestea în pămînt ars). Forța care străbate ca o undă musculatura oricărei făpturi la Delacroix începe să se vădească și în imaginile lui Rude, Carpeaux, Barye. Din operele lui Antoine Louis Barye, marele animalier, dar nu numai atîta, cunoscînd și mai temeinic anatomia umană, sensul mișcărilor trupești și avînd o concepție mai strînsă, mai arhitectonică în sculptură, am putut vedea în expoziție simbolizarea *Marnei* și *Senei* (reducții, bronz patinat) și trei lucrări animaliere: *Leu mergînd*, *Tigru în mers*, *Cerb atacat de un tigru*.

Un pas înainte spre realism îl constituie sculptura lui Jules Dalou, care în afară de forță și mișcare aduce mai multă precizie și veridicitate în înfățișarea oamenilor muncii, cîștigînd în plasticitate, ceea ce vădesc și operele expuse: *Muncitorul* (bronz patinat — 2,00), *Tors de femeie* (bronz patinat — 0,487), *După baie* (bronz patinat — 0,554), *Cap de copil* (bronz patinat — 0,190) etc. *Muncitorul* este văzut cu forța lui caracteristică, dar mîinile vînoase și osoase, pieptul de asemenea osos, fața musculoasă și brăzdată, arată munca anevoioasă și în nedrepte condiții sociale, pe care o îndeplinește acest om, pe al cărui chip se citesc îngîndurarea, dîrzenia, împotrivirea. Lucrarea este modelată cu măiestrie, iar liniile alcătuite din brazdele feții, vinele brațelor, faldurile cămășii unduiesc în interiorul volumului, dînd mișcare și firesc întregii înfățișări. *Femeia ieșind din baie* și *Torsul de femeie* dovedesc calitățile sculptorului în tratarea moliciunii carnației, care devine mobilă și capătă mai multă viață lăuntrică, așa cum se petrece la Rodin. *Capul de copil* (bronz patinat — 0,190) are ceva comun cu capetele de copii ale lui Brîncuși din faza incipientă: același dar de interiorizare, de viață ce pîlpîie și prin somn, precum și o conformație mai neobișnuită a osaturii, buzelor, urechilor, ce permit un modelaj mai vibrant. *Muncitorul* lui Alfred Boucher (marmură — 0,74) vădește calități de observație, dar nu are cuvenita încordare pentru lucrul ce îl săvîrșește.

Expoziția a mai cuprins sculpturi de Albert Carrier-Béleuse, ale cărui portrete femenine cam dulcege, tratate fără libertate și avînt, în pofida pretenției de viață, au înrîurit pe unii dintre sculptorii noștri din veacul trecut într-o seamă de busturi ce umplu cimitirele noastre. Prețioase, medalioanele în bronz ale lui David d'Angers mărturisesc un stil plin de distincție, limpezime și forță. Medalistul André Lavrillier a înfățișat efigia actriței *Maria Ventura* și cea a dr. *Ion Cantacuzino*.

Rodin și Bourdelle, cele două culmi ale sculpturii franceze, au fost destul de bine reprezentați în expoziție. De Auguste Rodin este *Vîrsta de bronz* (statuie în bronz patinat — 1,740), care evocă trezirea omului primitiv spre o nouă etapă a civilizației. Tînărul acela care simbolizează omenirea preistorică intrînd în epoca de bronz și semnifică un nou triumf asupra naturii și neștiinței, este arătat încă buimac, dar străfulgerat de gînduri noi și iscoditoare. Mijirea aceasta de conștiință superioară, de lărgire a cunoașterii și combatere a forțelor naturii, este ingenios sugerată de mîna dreaptă pe care adolescentul și-a adus-o deasupra capului, ca într-un act de desmeticire, în timp ce antebrațul stîng, ridicat în sus, sugerează timida ieșire din îndoială și pornirea spre acțiunea poruncită de mintea în curs de luminare și marchează avîntul spre progres.

Această statuie este caracteristică pentru arta lui Rodin, care, după cum s-a observat, are același dar ca și pictura lui Rembrandt de a radia prin masele musculare, prin suprafețele atît de viu modelate, prin întregul volum, sufletul omului, forța lui spirituală, desprinzînd din materie viața adîncă și avîntul spre adevăr și creație. De aceea, la Rodin totul este sensibilizat, viu, în mișcare, și chiar dacă uneori el tratează cam pictural volumele, în schimb mlădierea formelor, căldura suprafețelor, articularea liniilor și volumelor asigură întregului o viață nespus de vibrantă și răscolitoare. Aceasta a adus nou Rodin la capătul unei evoluții intense spre mișcare și viață, spre realismul pus pe o mare sentimentalitate și dor de cunoaștere complexă și aceasta se vădește și în mulajul în ghips *Eva după păcat*, unde, contrar adolescentului din *Vîrsta de bronz*, care se avîntă în viață, Eva se concentrează în sine, copleșită de păcatul săvîrșit și acoperindu-și fața. Din prima fază a lui Rodin sînt *Sărutul* (reducție, bronz patinat — 0,712) și *Primăvara* (reducție, bronz patinat — 0,651), amîndouă vibrînd de lirismul caracteristic artistului, dar în care formele sînt dispuse mai curînd pictural fără concentrarea spre bloc obișnuită sculpturii. Ingeniozitatea artistului însă a găsit mijlocul de a lega într-o unitate sculpturală cele două trupuri și a nu lăsa să atîrne în aer brațe larg deschise, care ar fi stricat intimismului necesar temelor tratate — servindu-se în acest scop de stînca pe care șed cei doi îndrăgostiți și de un colț de sus al stîncii, pe care bărbatul își sprijină unul din brațe.

Emile-Antoine Bourdelle a fost reprezentat cu lucrări din mai multe faze. *Beethoven* (cap, bronz patinat, datat 1908 — 0,698) exprimă frămîntarea și drama creatorului într-o lume care nu îl înțelege și în frămîntarea chipului, în modelaj, se vădește înrîurirea lui Rodin. *Portretul Doamnei Simu* (marmură, bust, datat 1913 — 0,663) este tratat într-o ținută cla-

JULES DALOU — Muncitorul

AUGUSTE RODIN — Vîrsta de bronz

sică, simplă, ca un bloc din care emană liniştea şi seninătatea. Mai multă viaţă şi expresivitate are *Portretul lui Anastase Simu*, fondatorul Muzeului ce îi poartă numele şi acela care a adus în ţară şi dăruit statului o bună parte din operele de care ne ocupăm şi care acum sînt în patrimoniul Muzeului de Artă al R.P.R. Acest portret (marmură, bust, datat 1920 — 0,640), tratat ca un bloc, este mai însufleţit, aici vădindu-se moliciunea carnaţiei, diferenţierile de planuri, precizia unor detalii. Mai presus de toate, chipul însuşi, chiar dacă de o rigiditate romană şi cu un aer de seninătate olimpică, trăieşte şi îşi spune propria psihologie. Nu numai în aceste portrete se vădeşte un stil inspirat din antichitate, ci şi în *Centaur murind* (bronz patinat, datat 1914 — 0,710), conceput într-o formă decorativă, oarecum simplificată, dar nu lipsită de vigoare. Toate lucrările acestui sculptor sînt călăuzite de năzuinţa spre monumentalitate, spre o tratare arhitectonică a formelor, ceea ce îl deosebeşte în cele din urmă de Rodin.

Lucrarea cea mai importantă a lui Bourdelle, unde vedem o complexă şi fericită sinteză între spiritul antichităţii şi învăţămintele lui Rodin este *Herakles încordîndu-şi arcul* (bronz patinat — 0,593). Eroul, sprijinindu-şi corpul în genunchiul drept şi întinzîndu-şi celălalt picior pe stînca din faţă, ţine un arc mare în mîna stîngă, în timp ce braţul drept îndoit se îndreaptă în aceeaşi direcţie şi cu aceeaşi încordare ca şi celălalt braţ, amîndouă braţele formînd astfel o linie dreaptă şi sugerînd însăşi săgeata arcului. Întreaga atitudine a lui Herakles este numai forţă, încordare, mişcare, iar corpul eroului se înscrie în lungul arc, parcă pentru a zbura ca o săgeată. Compoziţional, forma umană se încadrează în două semicercuri (arcul şi linia stîncii cu două ieşituri, una mai joasă, alta mai înaltă), iar deschiderea braţelor şi a picioarelor formează două linii. Linia braţelor ar putea deveni un diametru, dacă ne-am gîndi să întregim arcul într-un cerc şi atunci capul lui Herakles ar veni exact în mijlocul cercului imaginar. Astfel, păstrînd sensul temei antice, Bourdelle a rezolvat-o într-un spirit nou, învăţînd de la Rodin ampla desfăşurare a trupului omenesc şi integrînd-o într-o mişcare armonioasă, geometrică, plină de simetrie în componentele ei. Modelajul musculaturii, accentuarea unor muşchi ai torsului şi alungirea profilului capului, pentru ca şi acesta să concure la mişcarea de săgeată, la avîntul de luptă provin de la Rodin, dar şi din basoreliefurile antice, din efigiile greco-romane. Dar niciodată Rodin nu a ajuns la atîta putere concentrată asupra unei acţiuni ca Bourdelle în această sinteză, prin care îşi depăşeşte marele învăţător. *Vîrsta de bronz* a lui Rodin şi *Herakles* al lui Bourdelle constituie o sinteză a multor căutări ale dinamicului realism sculptural francez — a se compara de pildă *Arcaşul* lui Rude cu *Herakles* — şi totodată deschiderea unui drum spre noi strădanii creatoare.

Şi prin operele expuse, şi prin problemele pe care le ridică aceste creaţii, Expoziţia de Artă Franceză a însemnat o contribuţie la rodnica viaţă artistică din ţara noastră şi la întărirea relaţiilor culturale dintre popoarele lumii, dornice de progres în toate domeniile de activitate, dornice de o artă cît mai reprezentativă pentru lupta şi năzuinţele lor.

ANTOINE BOURDELLE — Studiu pentru Herakles încordîndu-şi arcul

LIU KUAN – Către noua tîrlă colectivistă – gravură în lemn 0,270 × 0,615 m

GRAVURA CHINEZĂ IN LEMN

ELEONORA COSTESCU

Expoziţia de gravuri în lemn din R.P. Chineză, care a fost organizată în cadrul Secţiei de Artă Extrem Orientală a Muzeului de Artă al R.P.R., a făcut actuală, prin interesul pe care l-a stîrnit în rîndul publicului nostru, o discuţie mai amplă asupra originii şi caracterelor specifice ale graficii chineze.

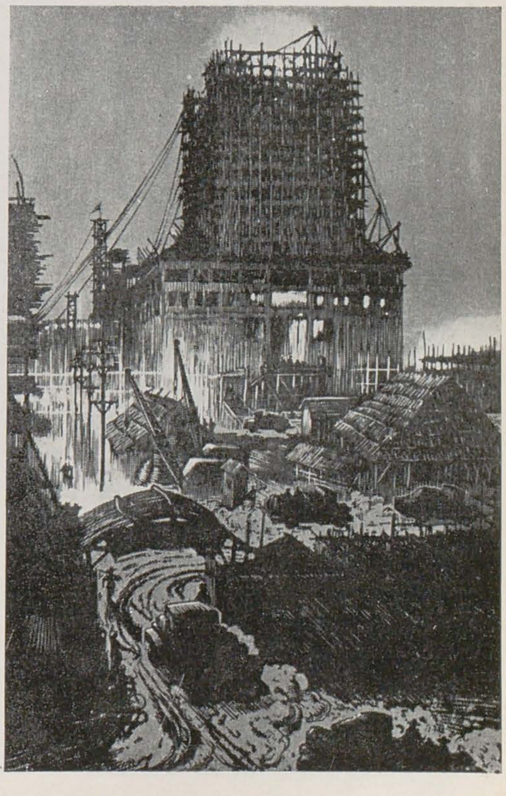
Publicul nostru a luat cunoştinţă de producţia actuală a graficienilor chinezi cu ocazia expoziţiilor de arte aplicate, deschise în anii trecuţi, cînd a fost prezentat şi un număr destul de important de stampe, fie izolate, fie sub forma ilustraţiilor de cărţi. Ceea ce predomina în prima categorie erau imaginile populare de Anul nou, care — potrivit unei vechi tradiţii — continuă să fie lipite şi azi pe zidurile caselor şi fermelor. Ceea ce aduceau nou aceste gravuri faţă de producţia tradiţională, în care imaginile aveau un caracter strict religios, era tematica nouă, care învedera preocupările de ordin social ale artiştilor. Chiar dacă nu ne-am opri la temele majore în legătură cu reconstrucţia, cu industrializarea sau cu marea acţiune de culturalizare a ţării, însăşi ilustrarea unui dans cum e « Ian Ko», ne arată îndeajuns drumul parcurs în opera de emancipare de sub influenţa vechilor tradiţii; se ştie că secole de-a rîndul dansul a fost interzis de perceptele austere ale confucianismului. Aceste imagini de Anul nou, foarte simplificate, erau gravate în lemn şi colorate apoi în cîteva tonuri, deobicei foarte vii.

Expoziţia deschisă în octombrie 1955 la Muzeul de Artă al R.P.R. a întregit în mod substanţial imaginea pe care publicul nostru şi-o făcuse după vizionarea expoziţiilor amintite şi după reproducerile de opere grafice chineze sosite la noi în ţară. În urma acestei expoziţii, care a cuprins lucrările graficienilor chinezi din ultimii cinci ani se desprinde concluzia că grafica chineză este una din manifestările cele mai viguroase ale artei zilelor noastre.

Pentru a înţelege rezultatele cu adevărat remarcabile pe care artiştii chinezi le-au atins în ultimii ani, e bine să aruncăm o privire retrospectivă asupra evoluţiei picturii şi graficii chineze, din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi. Astfel vom înţelege locul pe care aceste două genuri de artă îl ocupă în plastica actuală şi legăturile pe care ele le au cu o foarte bogată şi veche tradiţie artistică.

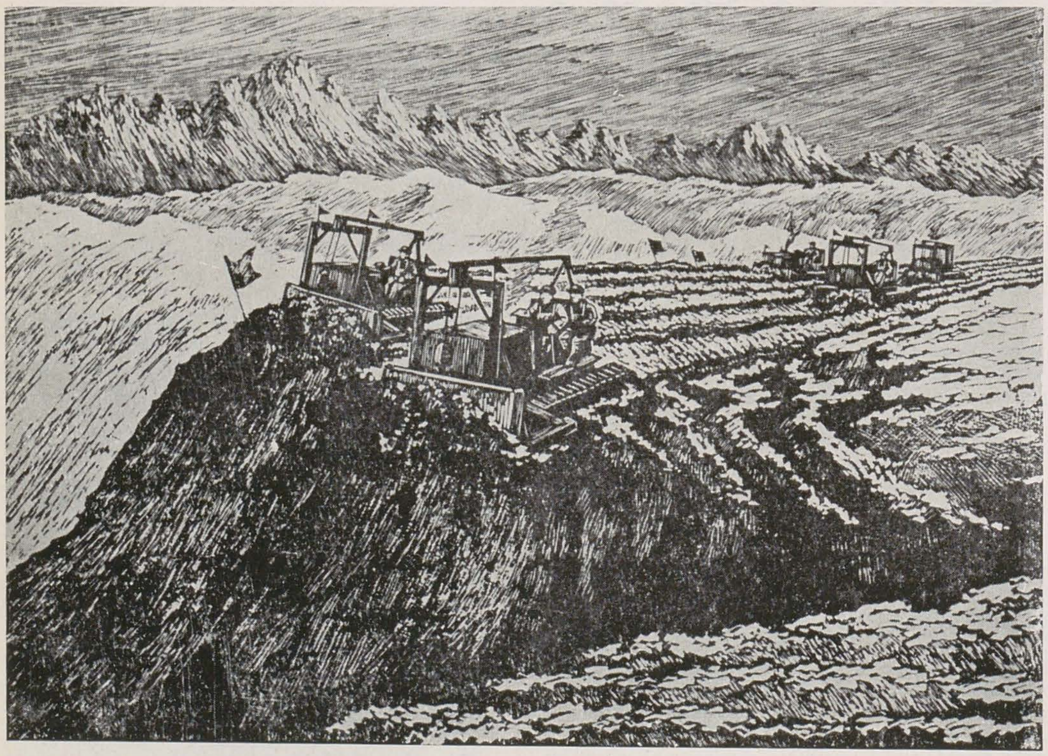
Din capul locului trebuie să remarcăm strînsa legătură, care a existat la început între pictură şi caligrafie. Scrierea chineză este ideografică, adică, la origină, cuvintele scrise au figurat, în mod schematic, obiectele respective, şi numai prin transformări succesive ale desenelor iniţiale, s-a ajuns la ideogramele actuale, care nu sînt altceva decît formele convenţionalizate ale imaginilor iniţiale. Aceeaşi pensulă a servit pentru scris, ca şi pentru pictat, astfel încît s-a putut spune, pe drept cuvînt, că artistul şi-a « scris» pictura, iar caligraful şi-a « pictat» ideogramele.

Primul rezultat al acestui fenomen a fost că desenul a devenit baza exprimării artistului chinez. Prin desen artistul chinez a fost preocupat, de la început, să redea « ritmul şi viaţa» lucrurilor din



CIAO EN-NEN – Ne luăm la întrecere cu timpul—gravură în lemn colorat 0,430×0,282 m

IN GUA-VEI — Echipă de ajutor reciproc la pescuit pe mare — gravură în lemn 0,250 × 0,310 m



LIU KUAN — Pe șantierul din munții Vusiaolin — gravură în lemn 0,147 × 0,350 m

natură, așa cum se exprima pictorul și teoreticianul Sie-ho, încă din veacul al V-lea al erei noastre, în scrierea sa despre cele « Șase canoane ale picturii ». Țelul artistului a fost de a simplifica la extrem imaginile despre lume, pentru a exprima numai ceea ce e strict esențial în natură și de a sugera astfel caracterul fundamental al formelor. Se înțelege astfel cît de personală și, în același timp, cît de variată este trăsătura de pensulă a artistului chinez. Pentru aceasta, e necesară nu numai o mare diversitate de pensule — ca dimensiuni și forme — dar și o tehnică desăvîrșită în mînuirea lor, fiecare poziție de pensulă fiind menită să redea o altă calitate de linie. Precis și suplu, expresiv și sintetic, desenul chinez reprezintă o manifestare artistică de o calitate cu totul deosebită.

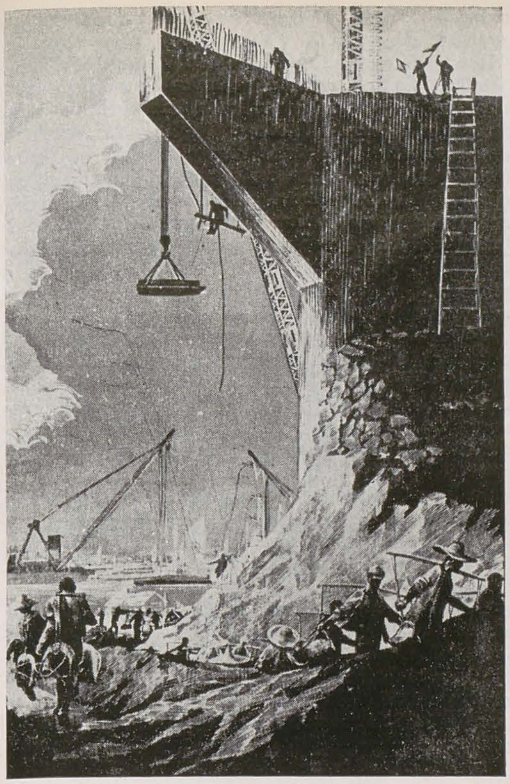
Poate tot din cauza înrudirii caligrafiei cu pictura s-a întîmplat și un alt fapt caracteristic artei chineze, și anume faptul că aceasta din urmă nu a cunoscut multă vreme problemele cu care artiștii europeni s-au familiarizat încă din Renaștere, și anume: redarea volumului corpurilor cu ajutorul clar-obscurului, și redarea dimensiunii a treia cu ajutorul perspectivei liniare, probleme pe care plastica chineză și le-a pus abia la exemplul Europei. În vechea estetică chineză, plasticitatea corpurilor ar fi compromis arabescul liniilor, iar în ceea ce privește perspectiva liniară instaurată de Renaștere, bazată pe o viziune monoculară (ca și cum s-ar privi cu un singur ochi într-o singură direcție), acest mod de a concepe peisajul nu a fost socotit satisfăcător. În arta chineză viziunea e binoculară, avînd drept consecință o perspectivă etajată și compozită: linia orizontului fiind plasată foarte sus, liniile de fugă în loc să se întîlnească la orizont, sînt dispuse în planuri succesive, astfel încît vederea îmbrățișează un cîmp vast, asemenea peisajelor din pictura flamandă a veacului al XVI-lea (Patinir, Brueghel, etc.). Concepția idealismului religios chinez, după care individul se pierde în univers, își găsea astfel exprimarea plastică.

Fiind o îndeletnicire a literaților, în aceeași măsură ca și scrisul, pictura a fost mult timp produsul unei aristocrații intelectuale care, pînă la un anumit punct, s-a confundat cu aristocrația pur și simplu. Nu e rar cazul împăraților pictori de seamă, cum a fost acel Min-di, din dinastia Țzin (sec. IV al erei noastre). Nu trebuie să se uite, de altă parte, faptul că funcțiile cele mai înalte în stat erau ocupate, prin concurs, de către pictori și literați. Timp de 15 secole pictura a fost în China arta cea mai înaltă și, de altfel, singura recunoscută ca atare, deoarece sculptura și arhitectura erau socotite drept simple meșteșuguri, lucrări manuale, nu creații de ordin superior. Cît timp aportul popular a fost puternic, iar preocuparea de căpetenie a pictorilor a constat în a scruta în adîncime natura, pictura chineză a urmat un drum ascendent, ajungînd în timpul dinastiei Sun (960—1279), să atingă culmi de valoare universală. Dar încetul cu încetul pictorii grupați în jurul curții imperiale au început să-și limiteze preocupările; pictura și-a pierdut spontaneitatea, a devenit o acumulare de procedee și a degenerat în imitarea acelorași subiecte și tehnici. O altă artă trebuia să-și facă apariția și să preia rolul conducător pe care îl avusese pictura. Această artă a fost gravura.

Am amintit sumar aceste lucruri pentru a înțelege de ce — în condițiile Chinei feudale — gravura, procedeu care din toate timpurile a avut un pronunțat caracter popular, nu s-a dezvoltat decît din momentul emancipării artei chineze de sub influența vechilor tradiții. Acest lucru nu vrea să spună cîtuși de puțin că arta chineză a trebuit să ia contact cu Europa pentru a cunoaște procedeul gravurii în lemn, ci numai că — deși cunoscută cu secole înainte de-a apare în Europa — gravura în lemn nu a fost practicată decît pe o scară relativ redusă, pentru a ajunge azi, în anii de regim popular, să fie — așa cum se exprimă critica de artă chineză actuală — « o parte integrantă a noii culturi », cea care formează « suportul artei picturale și al celei plastice » (« Woodcuts of War-Time China »-.. Sangai 1946).

Artă de străveche tradiție, gravura în lemn — singurul procedeu practicat de popoarele Asiei — poate fi urmărită în China pînă în secolul al IX-lea al erei noastre. Muzeul Luvru păstrează un tipar, găsit într-o grotă din Turchestanul chinez, datînd din jurul anului 800 al erei noastre și tot de atunci datează și prima stampă, trasă pe hîrtie, găsită în aceeași regiune. Sînt cele mai vechi exemplare grafice cunoscute din lumea întreagă și vor trebui să mai treacă cinci secole pînă cînd în Europa să se facă primele încercări de acest fel. Și în Europa, ca și în China, începuturile gravurii sînt strîns legate de invenția fabricării hîrtiei, eveniment capital în istoria culturii universale. Din China, secretul fabricării hîrtiei a fost transmis de persani arabilor, care l-au răspîndit, prin Spania, în întreaga Europă.

Primele stampe au fost ilustrații de cărți, albume, sau pur și simplu reproduceri după picturile de seamă. Tipărirea cărților era curentă încă din timpul dinastiei Sun (960—1279), iar pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea în China se imprimaseră



KUAN-EN — Vedere de pe şantierul fluviului Han (Podul I) gravură în lemn colorat 0,105×0,60 m

mai multe cărţi decît în tot restul lumii. Trebuie să remarcăm, de la început, faptul că primele cărţi cu conţinut literar, au fost povestiri şi romane populare, cu ilustraţii puternice şi pline de realism, din care nu lipseşte adesea o uşoară ironie.

Un loc cu totul special îl ocupă imaginile de Anul Nou care în timpul dinastiei Ţin (secolul XVII-XIX al erei noastre), iau o importanţă deosebită. Deşi cu conţinut religios, aceste imagini — adresîndu-se maselor largi — aveau un caracter mai realist, pentru a fi înţelese şi gustate de popor. Nu trebuie să se piardă din vedere că, în această epocă, se dezvoltă şi în Japonia — a cărei artă a fost mult timp debitoare celei chineze — un stil cunoscut sub numele de «uki-yo-e» («viaţa care trece»), stil caracterizat prin predilecţia pentru subiectele luate din viaţa de toate zilele. Deci în ambele ţări se observă începutul unei emancipări artistice.

Către sfîrşitul secolului trecut, gravura în lemn chineză, care cunoscuse o existenţă de aproape zece secole, decade cu totul, ca o consecinţă a introducerii metodelor mecanice europene în imprimarea ilustraţiilor de carte. Cel care în epoca noastră a pus bazele noii şcoli de gravură chineză a fost Lu-Sin, pionier şi educator al poporului chinez în multe domenii de activitate culturală.

In momentul cînd Lu-Sin iniţiază în anul 1929 această acţiune, tradiţia autohtonă a gravurii în lemn se pierduse în China. E interesant să vedem punctele de plecare ale noii şcoli înfiinţată de Lu-Sin la Şanhai în 1930. Aceste puncte de vedere au fost expuse în lucrarea: «*Gravura în lemn în Rusia nouă*» (din seria: «*Noi glorii în domeniul artei*») lucrare scrisă de acelaşi Lu-Sin: «Arta reproducerii picturilor e încă imperfectă în China... Acesta e unul din motivele pentru care trebuie să cultivăm gravura în lemn. Al doilea motiv constă în utilitatea gravurilor în lemn în timp de revoluţie, atunci cînd cereri mari trebuie satisfăcute rapid».

Cu aceste principii nu e nici o mirare că autorităţile guvernamentale de atunci au început să ia măsuri severe contra şcolilor de gravură. Clubul «Clopotul de lemn» al Academiei Naţionale din Hanceu şi după el Clubul din Şanhai, au fost dizolvate. După 18 septembrie 1931, atunci cînd japonezii au început războiul de agresiune împotriva Chinei, gravura în lemn a devenit «subversivă», expoziţiile au fost închise, stampele confiscate şi mulţi gravori închişi. Poliţia percheziţiona locuinţele în căutarea uneltelor de gravat, considerate ca piese de acuzare.

In ciuda acestor persecuţii, gravura în lemn a continuat să se dezvolte rapid, centrele mai importante fiind Pekin în nord şi Canton în sud, unde în 1934 şi 1935 s-au ţinut cele mai importante expoziţii grafice ale Chinei. Expoziţia din 1935, începută la Canton, s-a încheiat la Pekin, trecînd prin 27 oraşe, unde a fost primită cu entuziasm de masele populare. Fondatorul acestei arte, Lu-Sin, denumit de mulţi «Gorki chinez», a murit scurt timp după această expoziţie, după ce trăise să vadă «dezvoltarea fenomenală» a gravurii în lemn care, în momentul de faţă a devenit «o forţă culturală majoră» («Woodcuts of War-Time China...»).

In timpul războiului antijaponez, activitatea asociaţiilor de gravori s-a intensificat, prin deschideri de expoziţii regulate (multe din ele pe front), prin tipărirea de afişe mobilizatoare în lupta împotriva cotropitorilor japonezi, prin înfiinţarea unor cursuri de instrucţie generală (unele prin corespondenţă). Intr-un cuvînt, o activitate intensă, de ordin nu numai strict artistic, ci amplu, educativ şi social. În această epocă xilogravura chineză a jucat — pe o scară mult mai largă — rolul pe care l-a avut litografia în viaţa culturală şi politică a ţărilor noastre, la începutul secolului trecut.

In anii din urmă, după preluarea puterii de către popor, importanţa gravurii, ca mijloc de educare culturală şi politică, a crescut în mod considerabil. Rezultatele au fost serii întregi de gravuri în lemn, dintre care unele au putut fi văzute de publicul nostru în cadrul celor două expoziţii de care am amintit la început. Deşi interesante, mai ales prin noua tematică, aceste gravuri nu depăşeau un anumit grad de realizare artistică.

Lucrările pe care publicul nostru le-a văzut recent, în cadrul Expoziţiei de la Muzeul de Artă al R.P.R., pornesc de la cu totul alt nivel. In timp ce gravurile create în timpul războiului antijaponez, sau în anii imediat următori, păstrau în mod vizibil, influenţa graficii europene, lucrările din ultima expoziţie dovedesc o maturitate artistică, gravorii chinezi reuşind să exprime în operele lor, propriile lor concepţii şi sentimente, cu mijloace mai legate de trecutul lor artistic. La aceste rezultate s-a ajuns în urma nenumăratelor discuţii despre forma naţională, discuţii ce au avut loc în multe cercuri culturale chineze. Incetul cu încetul, artiştii chinezi au reuşit să facă legătura cu trecutul lor artistic şi să exprime noile conţinuturi de viaţă într-o formă care prelua tot ce era mai preţios în această tradiţie.

Această preluare a moştenirii artistice apare evidentă în ultimele lucrări ale gravorilor chinezi. Exemplul tipic ce s-ar putea da în această privinţă ar fi lucrarea *La poalele munţilor Maiolin*, datorită artistului din Şansi, Li-ciun, unul din organizatorii Clubului «Clopotul de lemn» din Hanceu, urmărit în trecut pentru activitatea sa revoluţionară şi profesor la Academia lui Lu-Sin. Nu numai punerea în pagină a lucrării, dar chiar formatul întregii compoziţii este acela tradiţional de Li-su (mai cunoscut la noi sub denumirea japoneză de «Kakemono»), adică desfăşurîndu-se în înălţime, pentru a cuprinde o vedere panoramică cît mai vastă.

Aceleaşi preocupări în redarea spaţiului le manifestă şi Cian Ian-şi, absolvent al Academiei de Artă orientală din Cendu, reporter, editor şi profesor, în lucrarea «*Vedere de pe lacul de vest din Hanceu*», în care privirea îmbrăţişează o întindere imensă cu ajutorul planurilor etajate ce se succed spre fundul compoziţiei. Cealaltă lucrare de Cian Ian-şi «*Pastorala*», executată în culori, cu mai multe planşe, este o scenă de gen din care nu lipseşte o bună doză de umor.

Hotărîtoare pentru noua orientare artistică a Chinei a fost şi cuvîntarea lui Mao Ţze-dun, ţinută în 1942 la Ienan, şi care a subliniat că tema principală a literaturii şi artei trebuie să fie poporul. «Funcţia artistului şi a scriitorului, a spus Mao Ţze-dun, este să traducă într-o formă organizată şi sistematică experienţa zilnică, să scoată în evidenţă punctele esenţiale, să creeze tipuri, făcînd din toate acestea o operă de artă». Şi referindu-se în special la gravură, Mao Ţze-dun îi fixează astfel rolul pe care trebuie să-l joace în noua

GU IUAN — Muncitori mergînd la şcoala serală — gravură în lemn colorat 0,227×0,290 m

societate chineză: « Gravura este un agent cultural important, întrucît ea este o oglindă a condiţiilor politice şi economice existente în societatea chineză».

Aplicînd aceste principii — care de altfel au stat la baza xilogravurii moderne chineze încă de la începuturile ei — gravorii Chinei noi au participat activ la toate marile acţiuni de reconstrucţie economică a patriei lor şi de culturalizare a maselor largi, ţinute timp de secole în ignoranţă de către clasele exploatatoare chineze. Semnificative sînt în această privinţă lucrările lui Muan-en din Guandun (cele două vederi de pe şantierul fluviului Han), sau ale lui Liu Kuan (*Pe şantierul din munţii Usiaolin* şi *Către noua tîrlă colectivistă*, ale lui Li-ciun (*Schiţarea unui plan de producţie ca răspuns la provocarea lui Lişun-la* şi *De la şcoală în drum spre casă*), dar mai ales lucrarea tînărului artist din Kian-su, Ciao En-nen, *Ne luăm la întrecere cu timpul*, ilustrînd munca de noapte de pe un mare şantier şi executată într-o tehnică de camaieu în două planşe, prin care reuşeşte să obţină foarte interesante efecte de clar-obscur.

Din toate lucrările de care ne-am ocupat pînă acum reiese clar că efortul principal al gravorilor chinezi s-a îndreptat asupra concretizării artistice a temelor majore ale vieţii chineze contemporane şi că artiştii au legat necontenit problemele expresiei artistice de redarea aspectelor multiple ale construirii socialismului în ţara lor.

Nimic mai instructiv pentru noua orientare a graficii chineze şi pentru progresul realizat în ultimul timp în acest domeniu, decît urmărirea operei unui artist care are în urma sa o îndelungată activitate, cum este popularul gravor Gu-iuan. Un număr de 43 de gravuri ale acestuia au fost reproduse într-un album editat acum cîţiva ani în China, şi comparaţia cu operele expuse la noi recent face posibilă o studiere mai amănunţită a evoluţiei acestui artist. De unde în primele opere ceea ce izbea era, pe lîngă o mare forţă de expresie, un oarecare primitivism, reieşind din conture puternice, dar uşor rigide, şi din contraste violente între albul hîrtiei şi negrurile intense ale cernelii, lucrările expuse recent dovedesc o mai mare supleţe şi o mai adîncă cunoaştere a posibilităţilor de exprimare ale gravurii, (*Muncitori mergînd la şcoala serală*, *Prietenie adîncă*, *Arat de toamnă*, *Şosea în suburbiile din Pekin*, *Iarna în parcul Peihai din Pekin* şi *Măturînd zăpada*) mai ales acestea două din urmă, interesante prin calităţile atmosferice pe care reuşesc să le sugereze prin simpla speculare a albului hîrtiei, conform tradiţiei stampelor chinezeşti.

De unde în gravurile mai vechi, create în anii războiului antijaponez sau imediat după acest eveniment, artiştii dovedeau o oarecare uniformizare a mijloacelor de exprimare artistică, se poate vorbi astăzi de individualizări puternice, ce reies atît din alegerea anumitor teme, cît şi din predilecţia pentru tehnici variate, capabile să exprime intenţiile unor artişti din ce în ce mai exigenţi în ceea ce priveşte calitatea operelor pe care le creează. Fie că gravează cu linii viguroase vaste peisaje panoramice, ca Liu Kuan (*La poalele munţilor Cihen*, *Către noua tîrlă colectivistă*, *Pe şantierul din munţii Usiaolin*) sau Ciao Dun-ciao (*Seceriş de toamnă*, *Vedere din Vuhian* şi *Culesul fasolii*), fie că adoptă tehnica lemnului tăiat transversal pentru a realiza trăsături de o mare fineţe, ca Kuan-en (*Vedere din Guandin*, *Vederile de pe şantierele fluviului Han* şi *Vedere din parcul Peihai din* Pekin), fie, în sfîrşit, că întrebuinţează o manieră asemănătoare celei din vechile picturi în tuş, în care masele sînt redate prin simple pete de laviu, ca Van En-fan (*Turn de pază la palatul imperial*) şi Li Pin-fan (*Flori* şi *Seră*), artiştii chinezi manifestă o familiarizare şi o cunoaştere adîncă a tuturor tehnicilor gravurii în lemn.

Născută din popor şi înţeleasă de acesta, artă populară în cel mai larg înţeles al cuvîntului, gravura în lemn chineză, spre deosebire de cea din alte ţări, şi-a luat drept sarcină de cinste aceea de a educa masele: ea ţinea loc de cărţi sau de ziare pentru toţi acei, nenumăraţi, care de generaţii n-au ştiut să descifreze slovele cărţii. Ea a luptat să trezească conştiinţele şi să orienteze lupta lor contra mizeriei, pentru a o transforma în luptă împotriva exploatatorilor şi a mizeriei. (Helène Parmelin: «Estampes Chinoises Révolutionnaires», Ed. Cercle d'Art). Prin aceasta ea a devenit propagatorul cel mai preţios al ideilor revoluţionare, ajutînd astfel la construirea unei lumi noi. Luarea de contact a publicului şi a artiştilor noştri cu o asemenea manifestare culturală este rodnică şi se plasează pe linia apropierii şi colaborării internaţionale şi a întăririi prieteniei dintre popoare.

LIN ŢZUN — La poalele munţilor Miaolin — gravură în lemn 0,745 × 0,350 m

„THEODOR AMAN"

de RADU BOGDAN

(E.S.P.L.A.)

Spre deosebire de un album de artă plastică, care reprezintă o culegere de imagini ilustrative din creaţia unuia sau mai multor artişti, însoţită uneori de un text scurt, monografia este o lucrare ştiinţifică în care materialul ilustrativ nu este prezentat numai ca să popularizeze lucrările artistului respectiv, ci ca să servească de argument tezelor formulate în text. Iconografia este subordonată textului. O monografie bună trebuie să dea o imagine completă şi documentată istoriceşte despre artist.

Monografia despre Theodor Aman, a criticului de artă Radu Bogdan, întruneşte, după părerea mea, aceste calităţi de bază.

De la bun început, cartea se impune cititorului prin bogăţia informaţiilor pe care autorul le furnizează la tot pasul.

Cartea este un instrument de lucru pus la îndemîna unei largi pături de intelectuali şi oameni de specialitate, care doresc să se orienteze, să se informeze sau să cunoască în profunzime opera lui Aman. Ea este accesibilă atît studentului care ia cunoştinţă de valorile noastre artistice, cît şi profesorului universitar care găseşte toată documentarea, făcută de către autor cu multă rîvnă şi pasiune, pe bază ştiinţifică.

Radu Bogdan a făcut adevărate investigaţii pentru a descoperi documente inedite, care să aducă un aport la cunoaşterea vieţii şi operei lui Aman. În felul acesta, el a putut înfăţişa publicului operele pictorului aflate în Muzeul de la Craiova, care nu fuseseră de loc popularizate, şi a putut prezenta în cartea sa fotografii nepublicate încă de nimeni, precum şi documente inedite.

În susţinerea tezelor sale şi a interpretării lor marxiste, autorul foloseşte ca argumente fapte concrete, bine alese, prevăzute cu un foarte serios aparat critic, menit să convingă pe cititor de temeinicia argumentelor aduse.

Găsesc extrem de bine venit catalogul operelor lui Th. Aman, care dă posibilitate oricui să cunoască exact date şi amănunte despre lucrări, locul unde se găsesc, dimensiunile lor etc. Catalogul reprezintă un adevărat aparat de control.

Din toate aceste puncte de vedere, lucrarea lui Radu Bogdan reprezintă un succes şi înscrie un real progres în istoriografia noastră de artă. La noi în ţară s-au scris destule monografii de artă. Situez pe cea a lui Radu Bogdan printre cele mai bune.

Concepţia autorului în ce priveşte aportul creaţiei lui Aman, scopul pe care şi-l propune, este de a-l înfăţişa pe pictor într-o lumină justă, de a-l situa pe locul pe care-l merită în pictura romînească.

După părerea mea, Aman nu a fost prezentat în adevărata lui lumină de către biografii noştri de pînă acum. Atît prin creaţia sa artistică, cît şi prin activitatea sa pedagogică, Aman a fost primul nostru pictor mare şi unul din făuritorii picturii romîneşti moderne.

Radu Bogdan are meritul de a fi văzut mai clar atît contribuţia adusă de creaţia lui Aman în pictura romînească şi rolul pe care ea l-a avut în dezvoltarea « belle-artelor » cît şi sentimentele înalte de bun patriot, de care a fost animat Aman în acţiunea sa perseverentă pentru ridicarea artei romîneşti la un înalt nivel.

Scopul pe care l-a urmărit autorul monografiei a fost atins. Aman apare cititorului în adevărata lui valoare şi pe bună dreptate cititorul rămîne cu imaginea unui întemeietor al culturii artistice romîneşti. Acest lucru reprezintă *noul* pe care l-a adus criticul în monografia sa.

Criticul începe printr-o scurtă prezentare şi analiză a cadrului social şi istoric în care apare şi se dezvoltă Aman. În continuare, într-un stil care reuşeşte să intereseze şi să atragă (cartea se citeşte cu multă plăcere cu toată abundenţa materialului informativ), ne este evocată personalitatea lui Aman în evoluţia ei firească şi în permanenta ei legătură cu contemporaneitatea. Criticul raportează opera lui, în deosebi aceea de pictor istoric, la ideologia paşoptistă. Aman ne apare progresist mai ales în măsura în care în opera sa se reflectă ideile paşoptiste.

Un alt merit pe care îl are autorul cărţii este de a fi pus în lumină atitudinea antimonarhică a lui Aman şi dispreţul lui pentru partidele conservatorilor şi liberalilor care se perindau la putere.

Autorul a reuşit să redea în egală măsură, în personalitatea lui Aman, atît pictorul cît şi pedagogul şi omul.

Desigur studiul are şi lipsuri. În primul rînd, cartea nu are un fundament filozofico-estetic, ci are mai mult caracterul unei expuneri istorice.

Pe de altă parte, autorul este uneori şovăielnic, sugerează mai mult anumite lucruri, fără să-şi spună categoric părerea.

Ştim cu toţii că Aman a manifestat uneori stîngăcii în desen, şi mai ales în unele din gravurile sale. Radu Bogdan nu îndrăzneşte să precizeze acest lucru, deşi se simte că are intenţia să-l arate, probabil pentru a nu diminua valoarea lui Aman.

De asemenea, se vorbeşte prea puţin despre peisajele lui Aman şi mai ales despre genul de peisaj pe care-l practica. Se pune prea mult accent în descriere pe pictura istorică a lui Aman, în timp ce ilustraţiile prezentate scot mai degrabă în relief lucrările în care Aman şi-a dovedit într-o mai mare măsură calităţile sale de pictor.

În ceea ce priveşte prezentarea grafică a cărţii, ea are de asemenea multe merite, datorite în marea lor majoritate rîvnei depusă de autor în urmărirea cărţii. Grija pe care a avut-o ca machetator al cărţii face ca aceasta să aibă o unitate, face să existe o îmbinare armonioasă între text şi materialul iconografic. Desigur că nu este obligatoriu ca autorul unei monografii de artă să execute în acelaşi timp macheta cărţii şi să urmărească procesul ei de tehnoredactare. Aceasta este o muncă extrem de grea, pe care de obicei o fac alţii, care însă, şi acest lucru trebuie spus, nu se ridică de multe ori la înălţimea concepţiei autorului. Iată de ce găsesc cu atît mai valoros aportul adus de Radu Bogdan şi recomand şi altor critici care se vor încumeta să pornească la asemenea lucrări să facă la fel.

Totuşi, cu toată strădania lui, s-au strecurat unele reproduceri de proastă calitate, ca de pildă detaliul în culori al lucrării *Vlad Ţepeş şi solii turci*, care are prea mult roşu şi este neclar, datorită şi faptului că nici suprapunerea culorilor nu este exactă.

Policromia *Boierii surprinşi la chef de trimişii lui Vlad Ţepeş* nu este nici ea îndeajuns de clară. Unele reproduceri în alb şi negru sînt neclare, iar imaginea ce-l reprezintă pe Aman, pe contrapagina copertei interioare, este mult mai palidă decît originalul, pe care l-am văzut. Este locul să remarc şi unele reproduceri bune ca *Autoportretul (*în culori), nu însă cel de pe cămaşă, *La o serată*, *Lupta de la Călugăreni*. În sfîrşit, ca o chestiune de amănunt, ţin să subliniez că este bine că întreaga ediţie a apărut legată în pînză, dar legătura este slabă, netrainică. Pe de altă parte hîrtia pentru forzaţ nu are un aspect estetic, pare ca de împachetat. Faptul că pe copertă şi cămaşă nu apare numele autorului şi nici un fel de indicaţie asupra conţinutului cărţii, produce destule confuzii în mase şi bagatelizează în fond aportul adus de autor. De la prima privire cartea apare ca un album şi nicidecum ca o lucrare ştiinţifică, aşa cum este de fapt.

În concluzie, cu toate lipsurile pe care am încercat să le analizez şi cu toate neglijenţele semnalate în prezentarea grafică a cărţii, aceasta rămîne una din cele mai valoroase monografii ce s-au scris la noi şi constituie un model de competenţă şi ţinută ştiinţifică.

GH. ŞARU

CRONICA

EXPOZIŢIA DE PICTURĂ ŞI DESEN A COPIILOR FINLANDEZI

Sub auspiciile Institutului Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea, a fost deschisă anul trecut în lunile octombrie-noiembrie la Palatul Pionierilor o expoziţie de pictură şi desen, în cadrul căreia au fost expuse 134 de lucrări (acuarele, creioane colorate, tempera), executate de copii finlandezi, în vîrstă de 6 pînă la 16 ani. Lucrările înfăţişau flori şi peisaje, scene de muncă şi de construcţie, aspecte culturale şi din lupta pentru pace.

EXPOZIŢIA DE DESENE HORIA TEODORU

În luna noiembrie anul trecut, Horia Teodoru a expus la Galeriile Fondului Plastic, din bd. Magheru nr. 20, un număr de 66 lucrări — gravuri în lemn şi desene, executate în cărbune şi creioane colorate — înfăţişînd diferite peisaje, vederi de munte şi aspecte din oraşul Sighişoara.

EXPOZIŢIE COLECTIVĂ

Tot în luna noiembrie anul trecut, în sălile Fondului Plastic, din str. Brezoianu, au expus în colectiv: Ion Popescu-Negreni, 40 de lucrări — ulei şi desene — reprezentînd peisaje, schiţe, compoziţii şi portrete; Adrian Secoşanu, 33 lucrări — uleiuri, guaşe, acuarele şi un desen — înfăţişînd diferite peisaje şi portrete; Heinrich Schunn, 61 lucrări — acuarele şi desene în creion şi cărbune — înfăţişînd peisaje, vederi urbane şi rurale, flori şi studii; Justin Năstase, 11 sculpturi în ghips.

EXPOZIŢIA « FEMEIA ÎN ARTA PLASTICĂ ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ»

Cu prilejul sărbătoririi a 10 ani de la înfiinţarea Federaţiei Democrate Internaţionale a Femeilor, Comitetul Femeilor Democrate din R.P.R. în colaborare cu Muzeul de Artă al R.P.R., a organizat, între 22 şi 29 noiembrie 1955, în sălile Muzeului de Artă al R.P.R., o expoziţie de artă plastică, cuprinzînd un număr de 75 lucrări reprezentative din domeniul picturii, sculpturii şi graficii, care au ilustrat într-un mod viu rolul important pe care-l ocupă femeia în viaţa statului nostru, drepturile sale depline, precum şi activitatea pe care ea o desfăşoară în sectoarele producţiei socialiste, ca şi pe tărîm obştesc.

EXPOZIŢIA «DRUMURILE ŞI AMINTIRILE LUI I. CREANGĂ» VĂZUTE DE PICTORUL EUGEN ISPIR

La Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din bd. Magheru nr. 20, au fost expuse în luna noiembrie anul trecut un număr de 46 lucrări — realizate în guaşă, cărbune, precum şi un portret în ulei al lui Ion Creangă — înfăţişînd diferite privelişti pitoreşti din locurile unde s-a născut, a copilărit, a învăţat sau şi-a scris opera marele nostru povestitor.

EXPOZIŢIA «TĂIETURA ÎN HÎRTIE DIN R.P. CHINEZĂ»

Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea şi Muzeul de Artă Populară al R.P.R. au deschis anul trecut în lunile octombrie şi noiembrie, în sălile Muzeului de Artă Populară al R.P.R., o expoziţie de artă populară chineză, care a prezentat 52 lucrări tăiate în hîrtie colorată, tehnică în care artiştii populari din R.P. Chineză înfăţişau cu multă măiestrie şi fineţe scene de muncă, chipuri de oameni şi diverse atitudini, animale, păsări, plante.

EXPOZIŢIA STUDENŢILOR

De la 5—20.XII.1955 a fost deschisă, în sălile Fondului Plastic din str. Brezoianu, expoziţia studenţilor de la Institutul de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu» din Bucureşti şi «Ion Andreescu» din Cluj, în cadrul căreia au fost prezentate un număr de peste 240 lucrări extraşcolare — pictură, sculptură şi grafică — peisaje, portrete, compoziţii şi schiţe de compoziţii, studii, flori, naturi moarte.

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ 1944—1955

În cinstea celui de al II-lea Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, Ministerul Culturii şi Muzeul de Artă al R.P.R. au organizat la Muzeul de Artă al R.P.R., între 17 decembrie 1955 şi 15 ianuarie 1956, o expoziţie retrospectivă care a cuprins un număr de 74 de lucrări — picturi şi sculpturi — dintre cele mai reprezentative, create de artiştii noştri în perioada anilor 1944—1955, oglindind aspecte variate din lupta şi munca poporului nostru pentru construirea socialismului în ţara noastră, pentru consolidarea păcii.

EXPOZIŢIA DE GRAVURĂ

Între 20 ianuarie şi 10 februarie a.c., la Galeriile de Artă ale Fondului Plastic din bd. Magheru nr. 20 au fost expuse 51 gravuri — în culori şi în alb-negru — semnate de Fred Micoş. Executate în tehnici variate, printre care: gravură în lemn, litografie, acuaforte, acuatinta, gravură cu acul, desene în cărbune, etc., lucrările prezentate ne-au înfăţişat diferite scene inspirate din viaţa şi activitatea oamenilor de la sate, peisaje urbane, apoi aspecte de muncă de la uzinele «Independenţa» din Sibiu, portrete de muncitori, scene istorice, etc.

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ HANS EDER

În luna februarie a.c. în sălile Fondului Plastic «N. Cristea» din str. Brezoianu, a fost organizată o expoziţie retrospectivă a pictorului Hans Eder, în cadrul căreia au fost expuse o bună parte dintre lucrările artistului.

Cele 58 de picturi în ulei — o compoziţie, portrete, peisaje, flori şi naturi moarte — ce au figurat în expoziţie, au constituit un bun prilej pentru publicul vizitator de a lua contact mai îndeaproape cu opera plastică a acestui artist şi de a-şi forma în felul acesta o viziune de ansamblu asupra întregii sale creaţii, care a fost cunoscută puţin sau numai parţial pînă acum.

Din pînzele expuse s-au reflectat viu etapele de dezvoltare ale artistului, tendinţele manifestate de acesta către însuşirea măiestriei artistice şi perfecţionarea mijloacelor de expresie, o preocupare susţinută de a aborda în arta sa toate genurile picturii, precum şi acea dragoste, înţelegere şi căldură sufletească, prezentă în majoritatea pînzelor sale faţă de om şi faţă de frumuseţile naturii pe care Hans Eder reuşeşte să le transmită privitorului în imagini veridice, zugrăvite cu o paletă bogată, ale cărei nuanţe coloristice sînt specifice artei sale.

EXPOZIŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ DE LA PEKIN

La sfîrşitul anului trecut, sub auspiciile Biroului pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea din R.P. Chineză, s-a organizat în Palatul Prieteniei Chino-Sovietice din Pekin o mare expoziţie de artă populară romînească, unde au fost expuse aproape 1.200 de obiecte — costume, ţesături, cusături, obiecte lucrate în os, piele, metal, etc. — care au ilustrat varietatea şi diversitatea genurilor în care se manifestă arta populară la noi în ţară. Au mai fost expuse, de asemenea, interioare şi colţuri de interioare populare, din diferite regiuni ale ţării, apoi obiecte înfăţişînd creaţia populară a minorităţilor naţionale, precum şi prototipuri de obiecte de larg consum.

EXPOZIŢIA DE ARTĂ GRAFICĂ ROMÎNEASCĂ DIN FINLANDA

Organizată de către Asociaţia Finlanda-Romînia «Expoziţia de Artă Grafică Romînească» ce a fost deschisă la sfîrşitul anului trecut şi la începutul acestui an, în mai multe oraşe din Finlanda, printre care: Helsinki, Turku, Tampere, etc., s-a bucurat de mult succes din partea publicului vizitator. Presa finlandeză a apreciat valoarea unor lucrări semnate de J. Steriadi, C. Ressu, Th. Pallady, Iser, C. Baba, Angheluţă, precum şi de alţi artişti expozanţi.

EXPOZIŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ DE LA PARIS

În luna februarie a.c., sub auspiciile Asociaţiei Franţa-Romînia, a fost deschisă la Casa Gîndirii Franceze din Paris o expoziţie de covoare şi ceramică romînească, la care au fost expuse tapiserii, broderii, ţesături şi covoare romîneşti, din sec. XIX şi XX, precum şi un număr însemnat de obiecte şi piese de ceramică, parte din trecut, parte confecţionate în zilele noastre în diferite centre importante de ceramică din ţară, printre care: Hurez, Curtea de Argeş, Arad, Oradea, etc.

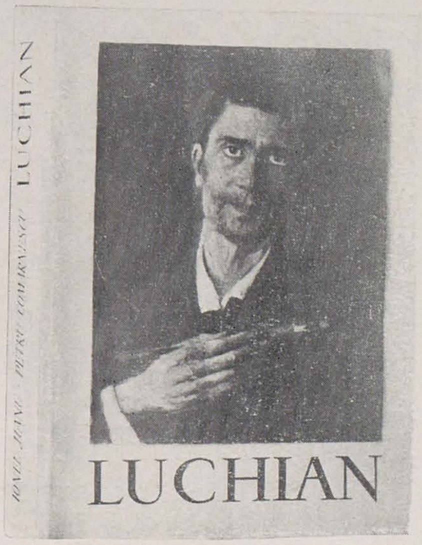
EXPOZIŢIA DE ARTĂ POPULARĂ ROMÎNEASCĂ DIN BELGIA

Sub auspiciile Asociaţiei de Prietenie Belgo-Romînă, tot în luna februarie a.c., a fost organizată în Saloanele Gării Centrale din Bruxelles o expoziţie de artă populară romînească, care prin diversitatea obiectelor ce au fost expuse, prin bogăţia motivelor care le împodobesc şi prin măiestria artistică cu care au fost executate, a stîrnit mult interes din partea publicului vizitator şi s-a bucurat de toată atenţia din partea oficialităţilor şi presei belgiene. Cu concursul organelor municipale locale, expoziţia a mai fost deschisă şi în alte oraşe, unde a stîrnit acelaşi interes în rîndurile vizitatorilor.

CĂRŢI DE ARTĂ

LA EDITURA DE STAT PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

COLECŢIA ALBUME MONOGRAFII



Au apărut

OCTAV BĂNCILĂ
de Anton Coman
TH. AMAN
de Radu Bogdan

Sub tipar

ŞTEFAN LUCHIAN
de Ionel Jianu
şi Petru Comarnescu

COLECŢIA MAEŞTRII ARTEI ROMÎNEŞTI

Au apărut

C. SZATHMARY
de G. Oprescu
BARBU ISCOVESCU
de Ionel Jianu
GH. TATTARESCU
de Adina Nanu
N. GRIGORESCU
de Lelia Rudaşcu
SAVA HENŢIA
de Mircea Popescu
KARL STORCK
de Barbu Brezianu
ŞT. LUCHIAN
de Petru Comarnescu
G. POPOVICI
de C. Agafiţei
şi P. Comarnescu
GABRIEL POPESCU
de Eleonora Costescu
N. TONITZA
de K. H. Zambaccian
ŞTEFAN DIMITRESCU
de Ionel Jianu
G. PETRAŞCU
de Eugen Crăciun

Sub tipar

C. ROSENTHAL
de Ion Frunzetti
C. LECCA
de Jak Brutaru
MIŞU POP
de Ion Frunzetti
ŞTEFAN IONESCU VALBUDEA
de G. Oprescu
FR. STORCK
de G. Oprescu
N. VERMONT
de A. Vrancea
A. BALTAZAR
de Petru Comarnescu
CAMIL RESSU
de Mircea Deac
FR. ŞIRATO
de V. Drăguţ
HANS HERMANN
de I. Bielz
ION JALEA
de Marin Mihalache
D. PACIUREA
de Carmen Răchiţeanu

COLECŢIA MUZEELOR DE ARTĂ

Au apărut

Maeştrii picturii romîneşti în Muzeul de artă al R.P.R. sec. XIX
de Ionel Jianu şi Ion Frunzetti

Maeştrii picturii romîneşti în muzeul de artă al R.P.R. sec. XX
de Ionel Jianu şi Mircea Popescu

Catalogul Galeriei Naţionale a Muzeului de artă al R.P.R.

Catalogul Galeriei Universale a Muzeului de artă al R.P.R.

Vizitați

GALERIILE DE ARTĂ
ALE
FONDULUI PLASTIC

Sînt expuse spre vînzare lucrări de

• PICTURĂ • SCULPTURĂ • GRAVURĂ •
• DESEN • CARICATURĂ • SCENOGRAFIE •
• ARTĂ DECORATIVĂ •

EXPOZIŢII PERMANENTE:

BUCUREŞTI
B-dul General Magheru nr. 20
Str. Academiei nr. 7
Str. Brezoianu nr. 23–25, sala «Nicolae Cristea»

IAŞI
Str. Republicii nr. 31

CLUJ
Str. Libertăţii nr. 14

CULORI ŞI ALTE MATERIALE
PENTRU PICTURĂ, SCULPTURĂ, DESEN
SE GĂSESC DE VÎNZARE LA

BUCUREŞTI
Str. Academiei nr. 7

IAŞI
Str. Republicii nr. 31

CLUJ
Str. Libertăţii nr. 14

PIATRA NEAMŢ
Piaţa Karl Marx nr. 5

PLATA LUCRĂRILOR SAU MATERIALELOR ACHIZIȚIONATE
SE POATE FACE ÎN NUMERAR SAU PRIN VIRAMENT

SALARIAȚII POT CUMPĂRA ÎN RATE LUCRĂRI DE ARTĂ PLASTICĂ
ȘI OBIECTE DE ARTĂ, CE DEPĂȘESC SUMA DE 200 LEI